Capítulo 4

Aproximación a las nociones y realidades de las políticas culturales

Por Lic. Milagros Ortiz

Milagros Ortiz. Licenciada en Ciencias Políticas UCC. Coordinadora de gestión del Diplomado en producción y gestión cultural presencial UBP y docente adjunta de la cátedra de Gestión Cultural. Asistente técnica en la Agencia Córdoba Cultura y coordinadora de la red de gestión cultural provincial. Ha colaborado en la confección de diversas investigaciones como Mapa cultural de la provincia de Córdoba, y Relevamiento de Legislación Cultural del mismo ámbito, entre otros.

Administración de la cultura: política, legislación y organismos

La temática en la que nos adentraremos en el presente capítulo, implica una parte "dura" o menos dinámica de la gestión cultural. Comprender el funcionamiento de nuestra política, legislación y organismos nos permitirá hacer una administración de la cultura más eficiente, ahorrándonos tiempo, dinero, gestiones y -sobre todo- dolores de cabeza.

Conocer, nos dará herramientas de **poder**(1) y toma de decisiones con seguridad, previniéndonos de proyectar o planificar cosas inviables, no permitidas, en inferioridad de condiciones o reduciendo los beneficios económicos. Inclusive podría restringir la dimensión artística de la obra, como se señalaba en el capítulo 1, al hablar de la obra Gates de Christo.

En primera instancia, debe advertirse sobre el marco donde nos moveremos: normas y estructuras. Se entiende por normas a las legislaciones, códigos y reglamentaciones, y, por estructuras a las instituciones, organizaciones.

Nos guste o no, nuestra sociedad se encuentra inmersa en un sistema de relaciones sociales que tiene dos pilares fundamentales: las normas y las estructuras, -las leyes y las instituciones, en sus conceptos más amplios. Éstas "formalizan" nuestra vida, a veces visible y taxativamente, otras casi de modo invisible e imperceptible.

Tomemos un ejemplo ideal: un individuo puede nacer dentro de la institución del matrimonio -que tiene normas civiles y "divinas", según las creencias generalizadas-; el niño, a partir de allí (hay quienes consideran que desde su gestación), tiene derechos avalados por legislación nacional e internacional. Luego crece y tiene derechos acompañados por ámbitos regionales, gubernamentales, etc., que bregan por su salud, educación, correcta nutrición, lo defienden del descuido y maltrato, e independiente-

(1) Poder tomado en términos de poder hacer, de canalización óptima y productiva de fuerzas, no en una acepción necesariamente política o coercitiva. Se refiere a lo que actualmente se denomina empoderamiento.

mente de sus padres o tutores, el Estado se arroga el derecho de protegerlo más allá de éstos. Y allí sumamos otras instituciones más: la escuela y el Estado en sus múltiples formas y acciones -ejecutivas, legislación e intervenciones judiciales.
Supongamos que ya tenemos un adolescente (nuestro niño crece rápido). Si quiere casarse, la ley norma este deseo; si comete un delito, la ley norma esta acción; quiere irse de vacaciones al exterior, la ley norma este hecho; en cada caso, contemplando su situación de menor (dispuesto por una legislación que dice si es mayor o menor, hábil o incapaz, etc.).
Ya tenemos un adulto que quiere estudiar o trabajar; las leyes le darán derecho a la educación pública y gratuita; el sistema educativo y los niveles al que haya accedido lo habilitarán o no para cubrir cargos o ser empleado o emprender su negocio.
¡Se quiere casar!... otra ley, otras reglas, otra institución...

En este apartado se presenta una introducción a los marcos legales y regulatorios, de administración y organismos de referencia para la planificación y toma de decisiones en la organización de actividades e instituciones artísticas y culturales. A través del concepto de los derechos y legislación cultural, organismos internacionales, nacionales, regionales, instituciones, actores involucrados y sus interacciones.
Delineando un escenario, además, de los alcances y diseño de políticas culturales, planeamiento y ejecución presupuestaria pública en el ámbito cultural.

Derechos Culturales y Legislación Cultural

¿De qué hablamos cuando hablamos de Derechos Culturales o Legislación Cultural?

Antes que nada, una aclaración: "el derecho", en cuanto disciplina y modo social, tiene jerarquía internacional, nacional, regional, provincial y local. De aquí en más, cuando se hable de Derechos Culturales, será en el sentido de aquellas cuestiones que emanan de un reconocimiento a través del

establecimiento de normas que refieren a una protección, salvaguarda, defensa. En cambio, será Legislación Cultural cuando se refiera al complejo de leyes y legislaciones que reglan aspectos artísticos y culturales en sí. Por ejemplo, los derechos a la protección, conservación y revalorización de los monumentos enunciados en la Convención para la protección del patrimonio mundial, cultural y natural (UNESCO, 1972), están nacionalmente reglados por la Ley 21.836, sancionada y promulgada el 6 de julio de 1978.

Respecto a los Derechos Culturales

Los derechos culturales tienen su origen en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, que en su artículo 27 sostiene: "toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Los Estados deben tomar las medidas necesarias para alcanzar esos objetivos".
Estos derechos fundamentan su existencia en la igualdad de todos los seres humanos. De aquí se deriva la promoción de la libertad cultural, la protección de la memoria y de la identidad cultural, el respeto por la diferencia, el compromiso con la democracia y el estímulo de la creatividad, etc., aspectos todos considerados indispensables en la búsqueda de un desarrollo integral y pleno de comunidades, basado en una convivencia pacífica entre los pueblos.(2)

Sin embargo resulta que, en realidad, que los derechos culturales sean los subdesarrollados no es poética intelectual, sino realidad pura y dura. Es difícil encontrar referencias completas sobre las obligaciones estatales en materia de derechos culturales.

Según Halina Niec(3):

> Definir los derechos culturales ha probado ser una tarea monumental. La categoría de los derechos culturales continúa siendo la menos

(2) Extraído de Fundación Derecho y Cultura http://www.derechoycultura.org.ar/contenido/
(3) En cita de Hugo Achugar, en los documentos preparatorios de la "Conferencia Intergubernamental sobre políticas culturales para el desarrollo", Estocolmo, 1998.

> desarrollada en términos de contenido legal y de obligatoriedad. Este descuido se debe a muchas razones que incluyen tensiones políticas e ideológicas que rodean este conjunto de derechos, así como tensiones que surgen cuando los derechos de un individuo entran en conflicto con los derechos colectivos incluyendo los de los Estados. Si bien es obvio que los derechos culturales son derechos a la cultura, no es obvio qué es lo que incluye exactamente el término cultura, y esto ocurre a pesar de la existencia de numerosas definiciones contenidas en varios documentos internacionales. Otro elemento que contribuye al ya mencionado descuido es el conflicto entre la universalidad de los derechos humanos y el concepto de relativismo cultural.

Al decir de Jesús Prieto de Pedro(4):

> El tema de los derechos culturales es demasiado complejo para que sólo los juristas se ocupen de ellos. Debe haber un esfuerzo conjunto de reflexión sobre los derechos culturales para conseguir que esta categoría, teóricamente subdesarrollada de los derechos humanos, adquiera su carta de naturaleza y el status que le corresponde por las expectativas sociales y políticas que tienen nuestras sociedades en relación con este asunto. ... Las constituciones de América Latina constituyen un buen ejemplo. En los últimos años han dado un avance extraordinario en la consagración de los derechos culturales para el desarrollo creativo. Actualmente, representan el vivero o semillero más importante de derechos culturales que existe en el constitucionalismo mundial. Pero este es un tema que no se resalta; por el contrario, se tiende a pensar que en América Latina la situación es negativa.

Marco internacional y antecedentes(5)

En 1966 se declaró en la Organización de las Naciones Unidas el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales, señalando la creciente importancia de las obligaciones asumidas por los Estados en un desarrollo plural, equitativo y diverso de la cultura. Desde aquel

(4) "Derechos culturales y desarrollo humano", Revista Pensar Iberoamérica, Número 7, septiembre - diciembre 2004 http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm/ O.E.I.

(5) Tomamos referencia del artículos Derechos culturales y desarrollo humano y Cultura, Economía y Derecho, tres conceptos implicados de Jesús Prieto de Pedro y los documentos Derechos Culturales y Derechos de Autor y Derechos de la Cultura en los países iberoamericanos de Edwin Harvey -experto en la materia-, desarrollados en ocasión de la Cátedra UNESCO de Derechos Culturales de la Universidad de Palermo.

momento se desarrollaron numerosos encuentros y convenciones internacionales, a través de los cuales fue tomando forma el debate internacional sobre las políticas culturales de las naciones, los derechos culturales y el rol fundamental de éstos en el marco del desarrollo de las distintas comunidades y de la humanidad en general(6). Con estos propósitos, la UNESCO, tanto en reuniones de la conferencia general como en conferencias gubernamentales, ha adoptado resoluciones y recomendaciones.

Edwin Harvey, sigue al especialista Janusz Symonides al examinar la labor normativa en materia de derechos culturales de la UNESCO, quien los desagrega en:

1. Derecho de acceso a la cultura
2. Derecho a la participación en la vida cultural
3. Derecho a la creatividad
4. Derecho a la protección de los intereses morales y materiales que resultan de la producción literaria y artística
5. Derecho a la protección de los bienes culturales
6. Derecho a la protección del patrimonio cultural mundial
7. Derecho a la cooperación internacional
8. Derecho a la protección y desarrollo de la identidad cultural

En función de ello, establece los sectores normativos del derecho a la cultura en:

- **Derecho del patrimonio cultural**, vinculado a la protección y conservación del patrimonio cultural material e inmaterial, incluyendo bibliotecas museos y archivos.
- **Derecho del arte y la creación**, relacionada a las bellas artes, las letras, artes del espectáculo, fomento a la creación y el trabajo de los creadores, regímenes de las profesiones artísticas o culturales, condición social y legal del artista, música, teatro y artes plásticas.
- **Derecho de las industrias culturales**, fomento de la cinematografía,

(6) Según Contexto Internacional, Fundación Derecho y Cultura http://www.derechoycultura.org.ar/contenido/

leyes del libro, protección a la industria fonográfica, leyes de radiodifusión y televisión, derecho del audiovisual.
- **Derecho de las instituciones públicas y privadas**, legislación para la "administración cultural gubernamental" de las políticas culturales de estado y normativas de creación y funcionamiento de instituciones culturales privadas y organizaciones no gubernamentales.
- **Derecho de autor**, (ya entendido).
- **Otros sectores normativos**, vinculados a la educación y formación artística y cultural, disposiciones penales, legislación cultural fiscal, promoción del mecenazgo y financiamiento de la cultura.
- A ellos les suma también el **derecho cultural internacional**.

Luego, el autor realiza un pormenorizado e interesante estudio del contexto internacional y de los acuerdos celebrados(7), abordándolos como: derechos del individuo a la cultura, o derechos culturales de la comunidad.
Pero echemos un vistazo un poco más atrás, a los antecedentes históricos de los Derechos Culturales. Los mismos se vislumbran con la regulación del depósito legal en el derecho francés, en 1534 o los antecedentes de la organización administrativa de las bellas artes y del patrimonio histórico con la Surintendence des bâtiments du Roi, creada en el siglo XVII, durante el reinado del Rey Sol, por el ministro Colbert.
Prieto de Pedro(8) arguye que los cimientos del actual edificio del derecho cultural se fraguaron, en realidad, en el siglo XIX, soportados sobre tres columnas que van fortaleciéndose a lo largo de dicha centuria y de la primera mitad del siglo XX:

> La primera columna es la del **derecho de autor**, que presenta unas tempranas legislaciones nacionales (Inglaterra se anticipó, con la primera ley del *copyrigth* en 1701, el llamado Estatuto de la Reina Ana, y después los Estados europeos y latinoamericanos lo harán a lo largo del siglo XIX) a la par que paralelamente se va configurando un plano jurídico de carácter internacional, como es el vigente Convenio de Berna de 1886. Otra columna es la de **legislación del patrimonio cultural y de los centros de depósito cultural** (museos, archivos y biblio-

(7) Recomiendo, la lectura del documento Derechos Culturales, de Edwin Harvey. Disponible online en http://www.derechoycultura.org.ar/skins/derechosCulturales/download/Harvey,%20Derechos%20culturales.pdf
(8) En Derechos culturales y desarrollo humano y Cultura, Economía y Derecho, tres conceptos implicados. Disponible online en http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a04.htm

tecas), regulados usualmente en dicho siglo en las leyes de educación que, ya en los primeros años del siglo XX, dará lugar al nacimiento de leyes específicas de protección del patrimonio histórico-artístico y arqueológico. Y la tercera, embrión del **derecho de las industrias culturales**, tendría que ver con la legislación de prensa e imprenta que adoptan la mayor parte de los Estados constitucionales a lo largo del siglo XIX, a la que más tardíamente, vencido el primer tercio del siglo XX, empezará a agregarse la legislación cinematográfica y del audiovisual.

Siguiendo al autor,

(...) en lo que se refiere a la creación cultural, el derecho de autor, aún configurado como un derecho de propiedad del autor, las normas no lo conforman como una propiedad más, sino que, por un lado, la someten a diversas excepciones(9). En el patrimonio cultural ese interés general da lugar a una construcción jurídica altamente sutil. Los bienes culturales que forman parte del patrimonio cultural son asimismo susceptibles de propiedad, pero de una propiedad de estatuto especial, por cuanto en ella las facultades jurídicas del titular vienen delimitadas por la función social que dichos bienes están volcados a cumplir: asegurar la conservación de la memoria cultural colectiva y hacer posible el acceso a la actual generación a dichos valores culturales pretéritos. De ello que el propietario de un bien de este tipo le afecten cargas y deberes de conservación que no tienen los demás propietarios (prohibición de destruir o de alteración física del bien cultural, no destinarlo a usos incompatibles con su función cultural, necesidad de autorización de las obras e intervenciones de conservación...) y se vea sujeto al deber de facilitar su conocimiento y el acceso a la cultura (obligaciones de facilitar a otros particulares su consulta, conocimiento e investigación). Pero esos valores e intereses generales se encuentran igualmente presentes en las industrias culturales, por cuanto éstas en potencia son (...) un cauce de expresión de la identidad cultural y un instrumento de mediación de la diversidad cultural.

(9) Ver en Derechos de autor, copyright, copyleft de Marcela Rosemberg

> (...) Sin embargo, la cuestión no está resuelta en el caso de los bienes y servicios producidos por las industrias culturales, pues ¿dónde queda la diversidad cultural si (...) en el caso del cine, por ejemplo, cerca del 90% del cine que muchos países de Europa ven es de origen norteamericano y Estados Unidos apenas recibe un 3% de cine europeo?

Y a ello agrega:

> ... esta construcción legislativa no se agota en la regulación de los sectores culturales. De forma paralela, junto a estas legislaciones sectoriales se irá articulando una regulación general de los principios que constituirán las marcas de la cultura en tanto objeto del derecho y, en particular, de los derechos fundamentales relativos a la cultura y sus garantías jurídicas.

Así, de acuerdo a las reflexiones de Prieto, se puede llegar a dos brevísimas conclusiones: la primera es que podemos afirmar hoy la existencia de un derecho de la cultura como una especialidad académica. La segunda, es que el derecho de la cultura como "enfoque integral y multidisciplinar de la cultura" y "misión científica" puede prestar dos servicios fundamentales: facilitar un lugar de encuentro para el debate sobre los valores y principios acerca de la cultura y, a partir de allí, ayudar a insertar en la democracia y el Estado las aspiraciones de la sociedad en relación con la cultura, "convirtiendo así al Estado democrático y de Derecho en un Estado de Cultura".

Sin embargo, además de la gran tarea pendiente de ordenamiento y actualización de la legislación concreta en la materia, lo más importante radica en que, por un lado, los expertos o la academia tengan conocimiento sobre ella. Por el otro, que todos los actores del campo cultural aborden la problemática de los derechos culturales para multiplicar el debate y aportar a un Estado de Cultura. Invito a leer con atención el texto de la Lic. Marcela Rosemberg, *Derechos de autor, copyright, copyleft.*

Respecto a la Legislación Cultural en Argentina

En principio, es importante conocer el artículo 31 de la Constitución Argentina(10), en el cual se comprende como ley suprema de la nación a los tratados con las potencias extranjeras. Es decir que los acuerdos, tratados, convenciones y declaraciones internacionales que rubrique nuestro país, tienen el mismo rango jurídico de aplicación que la Constitución, aún cuando para su ejecución y efectividad se dicte una ley particular. Además, el artículo contempla las obligaciones de las provincias. De todos modos en el derecho internacional, al contrario que en los sistemas nacionales, las naciones se obligan en cuanto hayan firmado y/o adherido a dicho acuerdo, no obstante puedan hacerse salvaguardas sobre el todo, o parte del mismo, y puedan retirarse cuando así lo deseen. A ello se suman las leyes nacionales, provinciales y locales.

Lejos de conformar el compendio de Legislación Cultural Argentina, pero tentada a ello, se intentará presentar aquí, de la manera más completa posible, la realidad en nuestro país, con la intención de facilitar el acceso a este amplio campo de estudios, ya que el conocimiento de un gestor cultural debe ser general, con atención en la legislación nacional y local, y, sobretodo, debe tener al alcance de la mano la información -o al menos saber dónde encontrarla-, en el momento necesario.

En ocasión del Primer Congreso Argentino de Cultura(11), se llevó a cabo un compendio completo y detallado de Legislación Cultural Argentina(12). El mismo incluye la Constitución Nacional, la propia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, las constituciones provinciales y referencias con las leyes y decretos discriminados por nacionales, Ciudad Autónoma de Buenos Aires y provincias; Artes, patrimonio, artesanías, y leyes varias, entre otros. Además, presenta un Mapa de Leyes que consiste en un mapa argentino que muestra, por provincias, la cantidad de leyes vigentes. De este modo, pueden observarse todas las leyes provinciales de patrimonio o de artes en una provincia. Se puede realizar búsquedas y fundamentalmente acceder al texto de las mismas.

Este compendio es importante y constituye un punto de partida para la visualización de la legislación a nivel nacional y provincial. Asimismo, es

(10) Artículo 31- Esta Constitución, las leyes de la Nación que en su consecuencia se dicten por el Congreso y los tratados con las potencias extranjeras son la ley suprema de la Nación; y las autoridades de cada provincia están obligadas a conformarse a ella, no obstante cualquiera disposición en contrario que contengan las leyes o Constituciones provinciales, salvo para la Provincia de Buenos Aires, los tratados ratificados después del pacto del 11 de noviembre de 1859.

(11) Mar del Plata - 25, 26 y 27 de agosto de 2006.

(12) Disponible en la página web de la Secretaria de Cultura de la Nación como SINCA: Mapa Cultural, Estadísticas, Legislación Cultural. http:// www.cultura.gov.ar/ lic/sic/ mapacultural/mapacultural.htm

de gran utilidad en cuanto a las precisiones y la clasificación de las mismas, ya que las leyes han sido tipificadas y agrupadas de modo tal que posibilitan una consideración conjunta. A continuación se reproduce el esquema del mapa, a los fines de mostrar el modo de categorización y diferenciación adoptado:

I. Declaraciones y derechos de las **constituciones y leyes**: Incluye declaraciones, derechos y garantías contenidas en la Constitución Nacional, tratados internacionales, constituciones provinciales y leyes, entendiendo por "declaraciones" las afirmaciones solemnes, "derechos" aquellas facultades o prerrogativas reconocidas a personas y/o comunidades o pueblos, y "garantías" los instrumentos que garantizan el goce de tales derechos.
II. Legislación sobre **patrimonio cultural**: **tangible** (material): normas de protección y fomento del patrimonio cultural tangible (histórico, arquitectónico, arqueológico, paleontológico); y normas de sobreprotección y fomento de las bibliotecas y promoción de la lectura. **Intangible** (inmaterial): normas para la protección, fomento, difusión, rescate y afirmación de elementos históricos, inmateriales, simbólicos; conmemoraciones, fiestas, recordatorios, homenajes.
III. Legislación sobre **derechos de autor**: derechos de autor y derechos conexos, destacando la propiedad intelectual. Las normativas provinciales de acompañamiento a la nacional, que rige el ámbito de aplicación efectivo con esencial afectación a escala internacional.
IV. **Artes**: Literatura, artes plásticas, teatro, danza, música.
V. Reconocimiento para **fomento**, **promoción**, **asistencia y reconocimiento al mérito de artistas**: textos jurídicos que tienen por objeto la problemática del artista y su creación.
VI. Legislación sobre **industrias culturales**: reseña normas generales y de fomento, ya que las industrias culturales, por su modo de producción, comercialización y distribución, están bajo la órbita de derechos de autor. Contempla lo concerniente a la actividad editorial, la radio y TV, y el cine.
VII. **Cultura y educación**: referidas a contenidos culturales de la edu-

cación formal, a la inclusión de valores y aspectos en el sistema educativo en miras a la difusión y conservación de la cultura intangible local, regional y nacional, así como sobre la enseñanza de las artes.

VIII. Legislación sobre **artesanía y artesanos**: con detenimiento, minuciosidad y preocupación por todas las provincias.

IX. **Turismo cultural**: con carácter embrionario, que queda patente al corroborar su escasez.

X. Legislación sobre **reconocimiento, protección, y respeto de la cultura de los pueblos originarios**: respecto a los derechos de comunidades aborígenes, en cuanto al reconocimiento de sus derechos a la identidad y diversidad cultural, y la preservación de su cultura en un sentido antropológico.

XI. **Beneficios impositivos**: normas que dan beneficios impositivos a la cultura en el reconocimiento de la naturaleza específica del proceso creativo y sus actividades implicadas. Medidas de fomento, promoción y/o favorecimiento de determinadas actividades o elementos culturales. Actividades no gravadas, exenciones y otros beneficios de fomento y promoción de aspectos de la cultura. Patrocinio y mecenazgo.

XII. **Financiamiento-fondos con destino específico**: clasificadas según poseen o no "fuente / fondo de financiamiento específico", como un impuesto, tasa o porción de ingreso importante asegurada (como el caso de las loterías). Con recursos generadores de la propia actividad cultural del organismo.

XIII. **Otras leyes**: Es una categoría residual, que recoge las leyes que crean organismos culturales (museos, orquestas, institutos, etc.), estatutos de trabajadores estatales de la cultura.

A primera vista, la situación "no esta tan mal" y, si superamos el argentinismo que cientos de veces hemos escuchado -cuando no dicho por nosotros mismos- "acá no hay nada, en (léase: cualquier país europeo) tienen una ley (sobre la materia deseada, en cuestión) que los protege" ... Y si además superamos un segundo vicio, el de creer que esas leyes no son

buenas, por el simple hecho de existir -lo que refleja la madurez política que las plasmó- o que no sirven, o no las cumple nadie, etc. (porque siempre lo ajeno es mejor), el panorama es auspicioso. Eso sí, ¡vaya esfuerzo de superación!

En general, la legislación es tupida, variada y refleja los avances de cada estado -nacional, ciudad autónoma y provincias- según las realidades y áreas que se desean promover.

Nótese, por ejemplo, que en materia de Turismo Cultural, los únicos tres estados que acusan su referencia, tienen una fuerte trayectoria e impronta en la materia, sobre todo si pensamos en el Turismo Histórico Cultural. Dan cuenta de ello, el caso de Córdoba y Misiones, la Declaración de las Estancias Jesuíticas como "Patrimonio Cultural de la Humanidad", entre otras cosas.

En otro extremo, encontramos una presencia hegemónica en cuanto a normas de protección y fomento del patrimonio cultural tangible. Y una mayoría de las provincias (salvo Buenos Aires, Misiones, Santa Cruz, Santa Fe y Tierra del Fuego) donde aparecen normas para la protección, fomento, difusión, rescate y afirmación de elementos de patrimonio cultural intangible.

En cuanto a beneficios impositivos (presentes en tres de cada cuatro provincias), al igual que si repasamos brevemente cada tema, podemos observar que en la mayoría de los casos existe legislación en materia de protección y fomento para las bibliotecas y promoción de la lectura y la industria editorial. En menor medida aparecen las conmemoraciones, la legislación sobre derechos autor y el respeto de la cultura de los pueblos originarios.

Los temas menos abordados, se relacionan con que muy pocos cuerpos de leyes se vinculan con temas álgidos o donde rige la costumbre, como la literatura, las artes plásticas, la danza, el patrocino y mecenazgo (un tema pendiente a nivel nacional), y el financiamiento para un destino específico con recursos generadores de la propia actividad cultural del organismo.

La Legislación Nacional y el caso del Patrocinio

La legislación nacional se expide sobre casi todo y, en los casos de derecho de autor, teatro y música son tan comprehensivas que prácticamente no abunda legislación regional al respecto.
Encontramos ausencia de leyes en literatura, artes plásticas y danza.
Sin embargo, las grandes lagunas existentes a nivel nacional, son las normas referidas a contenidos culturales de la educación formal, turismo cultural, patrocinio y mecenazgo.
Dejando de lado las dos primeras, por no ser exclusivas e intervenir también la educación y el turismo, porque no están en situación tan crítica, y ya que hay avances de parte de estos sectores, reflexionemos sobre patrocino y mecenazgo, tema candente.
Es *vox populi* que para actividades, organizaciones y proyectos artísticos culturales se buscan auspiciantes y *sponsors* provenientes de empresas privadas, para lograr el financiamiento de los mismos. Las empresas, por su parte, se ven beneficiadas por la imagen positiva que genera adherir a estas iniciativas y, en eventos masivos, por la publicidad que suma con la difusión de los mismos. Si la actividad artística es con fines benéficos, vale doble, en el sentido que se magnifica el aporte de lo cultural al sponsor.
El tema principal de la ley es la exención o rebaja impositiva a empresas privadas que aporten a las artes y la cultura.
La última novedad data del 25 de agosto de 2005, cuando el Senado aprobó la ley de mecenazgo presentada por la senadora mendocina Maria Cristina Perceval, que fue rechazada luego por los mismos empresarios que inicialmente lo habían apoyado. La misma ofrecía rebaja de un 3% en impuestos a las ganancias a las empresas según las sumas aportadas y/o valor de los bienes y servicios provistos, y preveía un Consejo Mixto encargado de evaluar los proyectos, con miembros de gobierno, sociedad civil, generadores de cultura y empresarios. Todavía estamos sin ley, y la discusión ronda sobre quién tiene la responsabilidad de decidir cuánto, cómo y a qué instituciones y proyectos se podría beneficiar.
A modo de conclusión, y adhiriendo al texto del Primer Congreso Argentino de Cultura -Aportes para la discusión y el análisis-:

> el estado actual de la legislación cultural argentina es rico en materia de derechos consagrados, pero susceptible de un gran desarrollo y armonización. Este desarrollo (...) debe ser producto -y causa- de un trabajo conjunto de todos aquellos que nos dedicamos a la gestión cultural.
> Desde un punto de vista sociológico, las normas reseñadas dan cuenta de qué sectores han sido considerados de importancia en las distintas provincias y en diferentes épocas, por las valoraciones e interés -o su falta- que la sanción de una norma presupone.

Con esta observación, los organizadores del congreso *"devuelven la pelota"* sobre la cuestión y nos involucran a todos nosotros en la tarea de abundar en legislación y derechos culturales apropiados, democráticos, de aplicación en base a la realidad y soporte de la producción de nuestra cultura

Sobre la Institucionalidad y los Organismos

Aunque parezca extravagante y rebuscada, la palabra Institucionalidad existe, y refiere a las denominaciones de las instituciones y su modo particular de estructuración -organigrama, aspectos legales, modos de acción e interacción.
En el Documento "Primer Congreso Argentino de Cultura -Aportes para la discusión y el análisis-", se menciona la institucionalidad cultural pública en referencia la "situación institucional de los organismos culturales públicos", es decir, cuál es el rango que poseen, sus dependencias, etc.
Si revisamos nuestro vocabulario cotidiano, hablamos del Estado, las instituciones educativas, las *ong´s* (organizaciones no gubernamentales) como también organizaciones de la sociedad civil, la administración, la academia, las organizaciones internacionales, entre otros.
Fijémonos entonces que, cuando nos referimos a nuestras instituciones, señalamos aquellas estructuras reconocibles de carácter público, no identificables con particulares ni empresas, que indistintamente se pueden denominar **organizaciones** y/u **organismos**.
Adelantándonos un poco al tema de las políticas culturales, vamos a

definir los ámbitos de acción de la sociedad, los actores sociales y sus interacciones.
Actualmente -se lo viene escuchando en innumerables ámbitos- los cambios de la última revolución tecnológica y de telecomunicaciones, junto a la globalización y sus efectos, colisionan con las instituciones devenidas de las antiguas concepciones bajo el escudo del Estado-Nación, que no son lo suficientemente eficaces para responder a la realidad y problemáticas actuales. A ello se suman percepciones y valores encontrados y superpuestos sobre las cuestiones públicas.
Primero, sobre lo público, vale decir que se mantiene muy arraigada la concepción asociada a lo político y lo estatal, aunque es sabido que lo público es también el "espacio de discusión de temas comunes, abierto a todos".(13)
Para dar un burdo ejemplo, cuando en la radio o en la televisión una familia se queda sin vivienda o los padres sin trabajo, automáticamente el "público", o los mismos periodistas, arengan para que el Estado o algún político, enfrente el problema y le dé una casa, un trabajo, asistencia social o alguna ayuda. Pocos son quienes dicen: "a ver si algún empresario le da trabajo, a ver si algún constructor o propietario le presta o le da un espacio".
Ahondemos un poco más: nuestra cultura democrática es escasa en tiempo y pobre en experiencia. A esta situación, debemos sumarle un estado nacional joven (piensen que vamos hacia el bicentenario en 2010) y que tuvo dificultades para su conformación y consolidación. Todo construido sobre un territorio habitado por pobladores que no formaban parte de una misma sociedad, originalmente.
Clientelismo, paternalismo, caudillos, descentralización, privatizaciones, todo convive. A ello se deben agregar las nuevas concepciones de gestión pública, responsabilidad social empresaria y tercer sector.
Por eso, cuando se trata de la crisis de las instituciones, se habla de la incapacidad de todas ellas para enfrentar los grandes cambios. En las crisis de la historia, las instituciones son siempre lo último en caer y cambiar, justamente por que son el sostén y la estructura de todo modo de relacionamiento social.

(13) En "El conocimiento de la política", de Bonetto y Piñero. Ed. Advocatus, Córdoba. 1999.

A pesar de ello, ésas son las instituciones que tenemos, con las que lidiamos y vivimos.
Pero volvamos a lo concreto, y repasemos el modo clásico:

SECTOR PÚBLICO	**SECTOR PRIVADO**
Estado	Familia y Empresas

Cuando el Estado Benefactor retrocede, se genera un vacío en el espacio público y toman fuerte protagonismo las ong´s, siendo entonces:

SECTOR PÚBLICO	**SECTOR PRIVADO**	**TERCER SECTOR**
Estado	Familia y Empresas	Sociedad Civil: ong´s y otros

La mencionada revolución multimedial pone en discusión la existencia de un **Cuarto Poder**, el de los medios de comunicación que, siendo privados y empresas, tienen fuerte ingerencia en la "cosa pública".
Para finalizar esta introducción, Alfons Martinell(14), apoyándose en otros autores, nos habla de los cambios del mundo actual y toma un modelo que establece tres grandes períodos de la evolución de las organizaciones:

Drucker (1993) establece tres periodos del modelo capitalista:	
Revolución industrial	1750-1850
Revolución de la productividad	1850 - 1950
Revolución de la gestión	1950 -1980

En palabras de Martinell:

> Existe una adecuación a un nuevo modelo de sociedad que reclama algo más que la transposición de la ingeniería a las organizaciones. Poco a poco la sociedad compleja reclama atención a nuevos enfoques a las políticas del Estado del Bienestar y la ampliación de los campos de actuación de las políticas públicas exigen la incorporación de

(14) España. Director General de Cooperación Cultural, Ministerio Asuntos Exteriores y de Cooperación, Profesor de la Cátedra Unesco Políticas Culturales y Cooperación de la Universidad de Girona. Presidente de la Fundación Interarts. Especialista en formación de gestores culturales. "La Gestión Cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro", en: La (indi)gestión cultural. Lacarrieu, Mónica y Álvarez, Marcelo. Colección Signo comunicación y sociedad, Ediciones CICCUS- La Crujía. 2002.

nuevas formas y conceptos de dirección y administración a los amplios recursos que se ponen a disposición de estos nuevos campos. En este sentido se empiezan a poner en duda las posibilidades de las corrientes burocráticas para dar respuesta a estas nuevas necesidades y formas de llevar a cabo nuevos objetivos en el sector público y privado. La crítica a los modelos weberianos de administración clásica del Estado empiezan a introducir, con mayor o menor fortuna, algunas de las corrientes y reflexiones procedentes del sector productivo. Este proceso va unido a un desarrollo del sector terciario y los servicios como al valor añadido de los intangibles en el campo de los negocios.

Desde la perspectiva de estos cambios podemos situarnos más cerca de los planteamientos que consideran las organizaciones culturales como estructuras intensivas en complejidad.

Organismos internacionales y nacionales. Respecto a los modos de relación y acción del Estado

A pesar del escenario de complejidad y crisis, el Estado sigue siendo el soporte de nuestra sociedad, legalidad y modo de gobierno. Y a través de Políticas que si bien se definirá más adelante, podemos ver como formas específicas de relación y acción, manifestaciones:

POLÍTICAS PÚBLICAS / ESTATALES		
AMBITO	PODER	POLITICA/S (ejemplos)
Internacional	Ejecutivo	De Cooperación Unilateral, Bilateral, Regionales e Integración
	Legislación	Adhesión a convenciones
	Judicial	En Tribunales Internacionales
Nacional	Ejecutivo	De Secretaria De Cultura. Entidades Específicas. Otras
	Legislativo	Promulgar la Ley de Mecenazgo

POLÍTICAS PÚBLICAS / ESTATALES (continuación) AMBITO	PODER	POLITICA/S (ejemplos)
Provincial	Judicial	Sanción por derechos de autor
	Ejecutivo	De Agencia, Dirección, Secretaría, Subsecretaría de Cultura
	Legislativo	Aprobar Ley de Artesanías
	Judicial	Dar lugar a un amparo para que no toque Callejeros en Vivo
Regionales	Ejecutivo	Entre Provincias (Región Centro) Entre Municipios y Comunas (Entes)
Municipales y Comunales	Ejecutivo	De Agencia, Dirección, Secretaría, Subsecretaría de Cultura
	Legislativo	Ordenanza de Espectáculos Públicos
	Judicial	Tribunales de cuentas sobre acciones del área de cultura

En el cuadro, se observan los modos de cada ámbito y según cada poder, tomando un amplio concepto de política. Para el abordaje aquí propuesto, resultan más interesantes las acciones y relaciones de las áreas ejecutivas, ya que las legislativas son limitadas a la legislación en la materia y la judicial al cumplimiento de ésta última.
Entonces, se observan las manifestaciones de:

- el Estado Nacional en el ámbito internacional y nacional actuando a través de organizaciones internacionales, tratados, áreas de la administración central e instituciones específicas;
- las Provincias entre sí y en su interior, actuando en acuerdos regionales, áreas de la administración y entidades específicas; y,

- los Municipios y Comunas en su ámbito y en su interacción, con entes y asociaciones, áreas de la administración y acciones específicas.

Organismos Internacionales y Nacionales

Como ya vimos, nuestro país se relaciona en el concierto de las naciones por vía del poder ejecutivo del gobierno nacional. Más específicamente, a través del presidente (caso Cumbres Iberoamericanas) y sus ministerios (caso Fondo Internacional o Banco Mundial), pero esencialmente vía el Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, que canaliza las representaciones diplomáticas y consulares, las representaciones en organismos internacionales de los cuales Argentina forma parte, así como comisiones de tratados y acuerdos internacionales.

En ese sentido, en cuanto a lo que refiere a la participación en **organizaciones intergubernamentales** de carácter cultural o que atienden cuestiones culturales, entre otras, Argentina es parte de:

- UNESCO: organismo para la educación, la ciencia y la cultura de Naciones Unidas-
- OEA: Organización de Estados Americanos
- OEI: Organización de Estados Iberoamericanos
- BID: Banco Interamericano de Desarrollo

En los tratados de **integración regional**, forma parte del MERCOSUR. Excepcionalmente y en este nuevo escenario, existen actualmente comisiones de cuerpos legislativos como el PARCUM -Parlamento del MERCOSUR. Creado en 1996, para dotar de una estructura institucional y con apoyo legislativo al denominado Mercosur Cultural. Está integrado por los legisladores de las Comisiones de Cultura y sus equivalentes pertenecientes a los parlamentos de los Estados Miembros.
Otro modo de participación es la **cooperación internacional** que excede la instancia de representación intergubernamental e incluye la de ong´s, y puede ser multilateral, bilateral, para asistencia técnica, científica, becas y

cursos, universitaria, FO-AR (Fondo Argentino de Cooperación Horizontal), descentralizada, entre otras.

En lo que refiere **organismos nacionales** encontramos la Guía de la Administración Cultural Argentina, propiciada por OEI, que desde 1998 y, con el apoyo de un grupo académico, se elabora y publica en Internet. La misma tiene por fin ser una herramienta de información sobre los principales actores de la administración cultural de los países iberoamericanos(15). Presenta un panorama de la estructura de la administración cultural, propuesta en capítulos.

Aunque resulte tedioso, recomiendo su lectura, ya que es muy ilustrativa y permite vislumbrar el paso de la historia, los gobiernos y las gestiones en la creación de instituciones, así como falencias y los agregados, según los cambios y avances.

Se podrá observar, de esta manera, un escenario dispar y transversal, pero que revela la realidad de la institucionalidad cultural pública, con la crisis de instituciones que habíamos mencionado y la incapacidad de dar respuesta a las necesidades actuales, así como los espacios de poder y las centralizaciones.

No por ello habría que dar por tierra con lo existente, sino que cabe replantearse la cultura desde otra mirada.

A simple vista, también se observa un panorama donde aproximadamente el 90% de los organismos e instituciones está radicado en Capital Federal y Buenos Aires, -salvo en el caso de los Museos, que presenta una distribución mas repartida en el territorio nacional.

En la página web del LIC (Laboratorio de Industrias Culturales) de la Secretaria de Cultura de la Nación, en el marco del SinCA -Sistema de Información Cultural de la Argentina-, se demuestra lo dicho y se incluyen datos de la infraestructura cultural de todo el país. Lo invito a revisar la información disponible accesando su sitio web www.cultura.gov.ar/lic.

Además, sobre la institucionalidad cultural pública, el LIC plantea la situación institucional de los 25 organismos culturales públicos (Nacional, Ciudad de Buenos Aires y Provincias) mostrándonos su organización, nivel o jerarquía, dependencia directa, organigrama y dependencias. Invito

(15) Además de identificar los protagonistas de la administración cultural de cada país, amplía la información ofrecida con una breve descripción sobre los objetivos, líneas de intervención en el ámbito cultural o enlaces oficiales a los textos íntegros según aplique. Disponible online: http://www.oei.es/cultura/guia.htm

a que lo consulte, pues permitirá interesantes conclusiones como, por ejemplo, una variada gama de dependencias que indican "un alto grado de ambigüedad y deriva, con respecto a la misión del área cultura". Además, podemos observar que la mayoría son secretarías y subsecretarías, incluso una dirección. "Esto señalaría una mayor distancia entre los decisores políticos de cada gobierno y los responsables de las políticas y gestión cultural".

Política, planeamiento y ejecución presupuesta en el ámbito público de lo cultural. *Políticas Culturales y Planeamiento*

Sobre la Política, Cultura y Estado

Si repasamos el Glosario al final de esta publicación, encontraremos diferentes conceptualizaciones, definiciones y propuestas sobre lo que son las políticas culturales. Pero primero demos un paso atrás y revisemos lo de política.
La política, en sentido amplio, es el conjunto de actividades destinadas a organizar la vida de un grupo a través de la discusión e implementación de un proyecto común(16). Esto es si vemos a la política como actividad generalizada, que tiene lugar en todos los ámbitos en que los seres humanos se ocupan de producir y reproducir sus vidas en el marco de un fin común determinado.
Desde un punto de vista más específico, la política está ligada a lo público, común, general y, actualmente, se refiere más a actividades realizadas en el marco del Estado, pero que no se agotan en lo estatal.
Las actuaciones para la preparación y formulación de políticas culturales es realizada contemporáneamente por diversos agentes como el Estado, grupos comunitarios, empresas privadas, organizaciones no gubernamentales, individuos, entre otros. Una política cultural que sea formulada por un único agente terminará siendo estéril y unilateral. Por ejemplo, cuando es exclusivamente el Estado quien las formula, terminará en el "patrimonialismo estadista" o "dirigismo estatal". Si el agente es el mercado, culminará en el "mercantilismo cultural" o "privatización" de la vida cultural.

(16) Según Bonetto y Piñero, en "El conocimiento de la política". 2000, Editorial Advocatus

> Como consecuencia de lo anterior, las diversas organizaciones estatales dedicadas a la cultura -llámense ministerios de la cultura, o institutos descentralizados o, inclusive, casas de la cultura- deben tener una alta participación de la sociedad civil. La conformación de consejos regionales de cultura y de fondos mixtos constituye la mejor manera de controlar el intervencionismo estatal, así como el exceso de particularismo del sector privado. Esta interrelación da la posibilidad a las dos partes de trasladar la tensión y la disputa por las relaciones de poder a un terreno en el cual hay plena consciencia de los intereses que se encuentran en juego debido a la disputa entre personas o grupos que buscan el desarrollo de políticas determinadas.(17)

En el libro *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*(18), se advierte sobre la importancia de la diversidad de actores las políticas culturales:

> Un papel central en el diseño de políticas culturales lo cumplen los agentes sociales ubicados en su territorio. Intervienen o pueden intervenir tanto en un sentido positivo como negativo. Su importancia se deriva de sus propias funciones básicas: "Analizan e interpretan la realidad social-territorial"; "Posibilitan y canalizan la participación"; "Son creadores de estados de opinión sobre temas de preocupación colectiva"; "Pueden ayudar a estructurar y a construir las distintas demandas sociales, educativas y culturales" y "Ejercen una función prospectiva.

Desde otro punto de vista, Héctor Olmos(19), sostiene que las políticas culturales han evolucionado progresivamente de una intervención directa del Estado, hacia una coordinación y una armonización de la acción ejecutada por todos los actores activos en el sector de la cultura.

Políticas Culturales

En un texto publicado a comienzos de los ´90, Manuel Garretón historizaba las transformaciones verificadas en el significado del término "políti-

(17) Según Zubiría Samper, Abello Trujillo y Marta Tabares en Conceptos básicos de administración y gestión cultural, OEI, 1998.
(18) Op.Cit.
(19) En "Capacitar en Cultura". Disponible online: http:// www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a10.htm

ca", advirtiendo cómo, en los últimos años, éste se había desplazado cada vez más extensamente hacia el terreno de la cultura. Así, decía:

> (...) en las décadas del 50-60 el tema principal de la política fue el desarrollo, por lo que la política fue, sobre todo, política económica. En las décadas 70-80 el tema principal fue el cambio político. En la década del noventa y creo que en las que vienen, el tema central de la política (...) será la cultura. Es decir, la política predominante será la política cultural. La preocupación fundamental -agregaba- no será tanto el problema de la economía ni el de los tipos de regímenes políticos, sino los temas culturales, el tema del sentido, del lenguaje, de las formas de convivencia, comunicación y creatividad. No es que los temas económicos o propiamente políticos desaparezcan, sino que me parece que serán planteados en términos básicamente culturales.

Adhiriendo a lo vertido en la bibliografía *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*(20), podemos decir que el debate sobre las políticas culturales en Iberoamérica ha girado en torno a cuatro tesis: su ausencia o inexistencia; su descontextualización; la existencia de vacíos o lagunas; y, su inaplicabilidad práctica.

No es importante la fijación de una definición o concepto final y acabado de políticas culturales, ya que teniendo una aproximación a la política y sabiendo lo que implica la cultura en el ámbito público estatal, podemos deducir sus alcances, aunque vale destacar la cuestión sobre sus modos.

Olmos(21) plantea una categorización funcional de las políticas culturales y las divide en 3 grandes grupos:

1. **Patrimonialista**: acento en la preservación, conservación (protección de acervos nacionales)
2. **Difusionista**: difusión de valores de alta cultura (vinculados a educación y promoción)
3. **Democrática**: participativa

Por su parte, García Canclini ofrece una tipología de los **paradigmas de las políticas culturales** según la ideología: Mecenazgo liberal, Tradicionalismo

(20) Op. Cit.
(21) Op. Cit.

patrimonialista, Privatización Neoconservadora, Democratización cultural y Democracia participativa.

Pero nos dirigimos a toda velocidad contra las preguntas: ¿cómo se definen las políticas? ¿Qué debemos tener en cuenta respecto al margen de lo partidario o ideológico relacionado al poder? ¿Existe una receta para diseñar una política cultural?

Desde un punto de vista pragmático, Héctor Olmos(22) despliega las *Claves para Delinear una Política Cultural* y lo hace a través de los siguientes puntos, a considerar:

1. Descentralizar los programas culturales, siempre que sea posible, creando dinámicas policéntricas.
2. Potenciar las dinámicas locales con independencia de las centrales para que dialoguen con eficacia y respeto mutuo.
3. Priorizar las políticas de convenios por encima de las subvenciones.
4. Potenciar las políticas de creación de demanda por encima de las de oferta.
5. Interrelacionar los programas culturales con las escuelas.
6. Extender los programas de divulgación histórico-cultural, basado en una concepción moderna del patrimonio.

Para observar la importancia que los Estados le otorgan a sus políticas culturales, es fundamental hacerlo a través de la lectura de documentos clave. Susana Vellegia(23) plantea los nuevos desafíos de las políticas culturales a partir de la reunión de la Red de Políticas Culturales y la última Conferencia Intergubernamental de la UNESCO sobre Políticas Culturales (Estocolmo, 1998). Estos son:

- La fractura entre el campo científico tecnológico y el humanístico artístico, al que ella agrega "entre la esfera tecnoeconómica y la de la cultura".
- La preservación y dinamización de la diversidad cultural ante los retos

(22) Op. Cit.
(23) En ocasión de unas jornadas para administradores culturales organizadas por el Programa de Cultura, Red Federal de Cultura de las Provincias Argentinas, Consejo Federal de Inversiones -CFI-.

de la globalización, tomando diversidad desde el lado del mercado o como pluralidad de identidades.

- La emergencia de nuevos actores sociales, diferentes organizaciones de la sociedad civil que constituyen un aporte para el fortalecimiento de la democracia.
- Una concepción mas abierta del patrimonio tangible e intangible, sumando componentes del universo simbólico.
- La cultura de las relaciones sociales, para una convivencia colectiva de alta calidad en cuanto medio y fin del desarrollo sustentable.
- La dimensión cultural de los procesos de integración, en nuestro caso el MERCOSUR.
- Prestar mayor atención a las relaciones entre economía y cultura, con estudios y análisis particularizados, sobre todo de la dimensión económica de la cultura.

En nuestro país, en ocasión del Primer Congreso de Cultura, se firmó la *Declaración de Mar del Plata*, por el secretario de Cultura de la Nación, los secretarios de cultura provinciales, el presidente de la comisión de cultura del Congreso de la Nación, y el secretario del CFI-Consejo Federal de Inversiones.

En la misma, las principales recomendaciones giraron en torno a las necesidades de renovar o crear una legislación que regule la actividad en las distintas disciplinas, la realización de foros que permitan la participación ciudadana, y la promoción de nuevas formas de financiamiento.

Profundicemos en el espíritu de la declaración, en los valores e ideas, ya que es muy fuerte la convicción del protagonismo del Estado:

> Convencidos de que la cultura involucra tanto a las expresiones artísticas como a las formas sociales de construcción de la realidad, asumimos como rol del Estado garantizar y promover el conocimiento y ejercicio de los derechos culturales. Para esto, es fundamental impulsar políticas públicas como herramientas estratégicas que apunten a la inclusión social y al fortalecimiento de la democracia.
> Afirmamos que el Estado es responsable del acceso equitativo a los

bienes y servicios culturales, para facilitar la inserción de todos los sectores de la población en sus circuitos de formación, producción y consumo. Consideramos que se debe estimular el arte en todas sus formas y proteger el patrimonio tangible e intangible, garantizando su cuidado y puesta en valor para el disfrute de todos.

Planeamiento y Estrategias

En la mencionada declaración, a diferencia de tantas otras expresiones de deseo de lo propuesto, ya se han puesto en marcha varias líneas de acción. Veamos a continuación cómo en la letra versa la política y a continuación se detalla la estrategia:

Con el objetivo de implementar políticas públicas eficientes y eficaces que maximicen los recursos existentes es necesario un conocimiento exhaustivo y riguroso sobre la acción cultural de todo el país. Para ello, se requiere generar un sistema de información unificado que permita compartir y comparar los datos producidos en sus distintas regiones.

- Propiciar la construcción de un Sistema Nacional de Información Cultural que la recopile, sistematice y difunda.

Para que el Estado pueda asumir efectivamente las responsabilidades enumeradas, es preciso impulsar la modernización, autonomía y jerarquización institucional de las áreas de cultura en todos sus niveles y propender a un incremento sustancial de su presupuesto asociado a las variaciones del PBI.

- Convocar a la formación de un equipo político-técnico para la elaboración de un Plan Estratégico Nacional de la Cultura, que incluya el Financiamiento, la Organización Institucional y la Legislación, sistematizando las discusiones que se den en el ámbito nacional, provincial y municipal.

Entendemos que la cultura adquiere una importancia fundamental en los procesos de integración regional intranacionales e internacionales, particularmente en lo que se refiere al MERCOSUR.

- (Sobre este punto ya existen acciones y antecedentes)

Para ver cómo funcionan estas cuestiones, en el siguiente esquema se puede seguir el curso lógico de una política a un programa, de éste a un plan y finalmente arribar a los proyectos.

Política → Programa → Plan (Estrategias) → Proyecto
(y en sentido inverso: Proyecto → Política)

Sin embargo, frente al creciente protagonismo y generación de fuertes roles públicos por actores del sector privado y ong´s, también un proyecto puede devenir en política haciendo el camino inverso, si cuenta con la contención y legitimación del medio, circuito y/o Estado.(24)
Vale aclarar que los programas son el marco contenedor clásico de las acciones estatales, aunque la concepción actual -asociada a la planificación estratégica-, suele anteponer el plan y a partir de allí generar los programas y proyectos asociados.
Para concluir, Susana Vellegia, al hablar de la planificación estratégica participativa, expresa que se trata de la construcción de un espacio de articulación multiactoral. Es decir, se establecen vinculaciones con actores representantes del sector público, del municipio, de la provincia, con representantes de ong´s, de organizaciones de la comunidad, e inclusive en muchos países y algunos casos de Argentina, intervienen actores privados.

Ejecución presupuestaria en el ámbito de lo cultural

En la medición económica, a través del PBI, puede analizarse el Gasto o la Inversión. Sin embargo, en la bibliografía abundan las observaciones desde el punto de vista del gasto y no de la inversión.
Prejuicio o no, está instalado que la atención en cultura por parte del

(24) Más en detalles en el apartado Las políticas culturales de los privados y las ong´s.

Estado es un gasto. Además, este apartado que nos compete es bastante difícil de medir o calcular, por lo que es habitual el abordaje del Presupuesto, o sea, lo que se estimó que se gastará en un año.
Gracias a trabajos recientes(25) contamos con datos de todo el país para 2005 y 2006, a partir de los cuales se puede observar su evolución, a la luz de algunos datos aislados de estudios anteriores.
Al ver en detalle los presupuestos de cada zona, sólo la Ciudad de Buenos Aires supera el 1% del PBI recomendado por UNESCO como porcentaje mínimo que los Estados deben destinar a cultura, ya que el otro caso, San Luis, expone la inversión realizada para el programa de polo productivo de cine, que bien podría verse como una promoción industrial.
Cabe destacar el caso de Santa Fe (0,70%), Mendoza, Salta y Santiago del Estero (en 2005).
Si trasladamos los datos a un ejercicio de Presupuesto cultural por habitante (cuánto gasta cada estamento por persona) el panorama es bastante lúgubre, sobre todo al percatarnos que más de la mitad de los Estados destina casi el 50% de su presupuesto a sueldos.
Generalizando, la información disponible revela que en el término de cinco-seis años, sólo la Ciudad de Buenos Aires y San Luis aumentaron sus porcentajes de presupuesto. En el resto, la asignación presupuestaria cayó, en algunos casos en 0,3 y 0,4 puntos hasta extremos como Tucumán, que sufrió un recorte de más del 1%.
Sin embargo, Carlos Alberto Paz(26), aporta una consideración importante, al sostener que el presupuesto nacional de Cultura está financiado, en parte, por la propia actividad cultural:

> ...la mayoría de los organismos con carácter descentralizado poseen recursos propios obtenidos por su actividad específica y que llegan a ser sumamente relevantes en la Administración Nacional. Esto significa que, en realidad, la carga neta de financiamiento del Tesoro es bastante menor que la que indica el monto de gastos.

Es interesante el estudio empírico pero, ¿cómo se realiza un presupuesto? Lilia Risso(27) nos propone una esclarecedora modalidad para la confec-

(25) LIC. Laboratorio de Industrias Culturales, Secretaria de Cultura de la Nación. www.cultura.gov.ar
(26) "Organización económica e institucional del financiamiento cultural de la Argentina". Expuesto en el Seminario Inversión Cultural: los Nuevos Escenarios, organizado por Fundación Polar. Venezuela, Marzo de 2001
(27)"Gestión y Elaboración del Presupuesto", En Capacitar en Cultura. Secretaria de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Febrero de 2001.

ción del presupuesto al amparo de la Ley de Administración Financiera y de los controles del Sector Público Nacional (Ley 24.156/92 vigente al 1º de enero de 1993). El presupuesto que impulsa la ley es el Presupuesto por Programa, donde -como dice la autora- "las políticas se formulan y se enuncian, en una posterior secuencia se precisan en Acciones que sistematizan en Planes, Programas y Presupuestos". Entendiendo por Plan propósitos hacia el futuro de contenidos generales, Programa la categoría programática cuya producción es terminal de la red de acciones presupuestarias y que expresa la contribución a una política.
El **Presupuesto** forma parte de la secuencia administrativa de anticipación de acción y control, y requiere para su realización un conocimiento claro de los objetivos y fines de la institución, sus acciones, los productos a obtener, recursos humanos y materiales existentes.
Luego plantea un modelo de elaboración de ante proyecto de presupuesto que consiste en:

a) Formulación de políticas presupuestarias.
b) Elaboración del presupuesto preliminar.
c) Descripción de actividades y programas.
d) Definición y cuantificación de tareas y metas.

Gestión administrativa, aspectos organizacionales y formales de la cultura desde la perspectiva pública

Para Carlos Alberto Paz, existen tres fuentes que aseguran la financiación de las actividades culturales: el mercado, los fondos públicos y el mecenazgo, sea de la mano de las grandes fortunas, de los particulares o de las empresas. En nuestro país, el financiamiento público de la cultura es de larga data, trayectoria e importancia.

Según Paz,

> Organismos como el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes se autofinancian y llegan a contribuir al Tesoro

Nacional... Esos ingresos se suman como financiamiento a las contribuciones del Tesoro y en algunos casos -Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes- alcanzan una suma que sobrepasa su propio presupuesto.

De tal forma, se convierten en organismos que subsidian al Tesoro -especialmente Cinematografía-, efectuándole transferencias de sus excedentes.

Obviamente, y en mérito a que dichos impuestos fueron creados y afectados con una finalidad específica y determinada, su derivación en parte hacia el Tesoro desvirtúa su propósito, aunque refleja la estrechez financiera de las cuentas públicas.

El financiamiento propio de los **organismos descentralizados de Cultura** adquiere sustancial relevancia pues cubre el 64% de los gastos totales del Gobierno Nacional en la finalidad (incluida la Secretaría), hecho que equivale a afirmar que solamente el 36% del gasto público de la Administración Nacional en Cultura es solventado con recursos del Tesoro.

Como afirma Edwin Harvey(28), "en el último medio siglo el financiamiento público de la cultura y las artes se ha constituido en uno de los aspectos fundamentales de la política cultural del Estado moderno." Lejos ya del viejo mecenazgo público asistencial y más centrada en el reconocimiento de la responsabilidad de los poderes públicos en materia de patrimonio, apoyo a las artes, protección del acervo intelectual, acceso a los bienes culturales y la cooperación cultural.

Como veíamos, en ellos la creación de fondos públicos especiales compatibles con el funcionamiento de ministerios de cultura es bastante importante.

En este caso, todos cuentan con recursos específicos generados por gravámenes especiales. Estos son: Fondo Nacional de las Artes -FNA-, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales -INCAA-, Instituto Nacional de Teatro -INT-, Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares -CONABIP-, Consejo Federal de Inversiones -CFI-.

(28) "Estructuras Institucionales de Financiamiento Público de la Cultura y las Artes (Análisis Comparado)". En Derechos Culturales, UNESCO - Universidad de Palermo, Mayo de 1995

Políticas Culturales, administración y financiamiento en el ámbito privado y tercer sector

Las Políticas Culturales de los privados y las ong´s

Como ya hemos visto, y así lo reconocen destacados especialistas en la materia, el sector privado y las ong´s han tomado gran protagonismo en los últimos tiempos, no sólo por las producciones, acciones y actividades propias, sino como generadoras de nuevas propuestas de gran injerencia en el campo cultural. Si retomamos los cuadros anteriores, los situamos de la siguiente manera:

SECTOR PÚBLICO	SECTOR PRIVADO	TERCER SECTOR
Estado	Familia y Empresas	Sociedad Civil: ong´s y otros

Luego, si los trasladamos a sus ámbitos de influencia y acción, se observa que en algunos casos son de tal magnitud, que se asemejan a la envergadura de políticas culturales estatales, por su carácter de públicos y por el que irradian en consecuencia.

De este modo, existe un amplio radio de acciones que, por los fines particulares de cada actor, -sean comerciales, de bien público o sin fines de lucro-, generan grandes efectos en el circuito o campo cultural. Ejemplificaré algunos ítems para tener un panorama más completo.

En el **caso privado** podemos destacar en los grupos de presión e interés la Cámara del Libro que, junto a un grupo de Instituciones vinculadas, producen todos los años la Feria del Libro en la Rural de Buenos Aires y otras regiones; o el rol de SADAIC en el cobro de derechos de autor en espectáculos en vivo o espacios que reproducen música grabada. Como intervención, los parques temáticos son de fuerte impacto económico y territorial, así como generadores de empleo y turismo. En acciones temporales pero sostenidas, el caso de Cosquin Rock, que tuvo un impacto primero en su versión en la Municipalidad de Cosquin, y que la transformarse en un nuevo festival apoyado sobre la infraestructura disponible, pero trasladado a la Comuna de San Roque, generó una demanda de servicios, empleo,

dispositivos policiales, transporte, coordinación con las rutas y caminos, que no estaba previsto. De hecho, le dio un perfil y una oportunidad a la comuna, que no hubiese podido generar por sí misma.
En lo que respecta al **tercer sector**, es de destacar la acción de entidades en ámbitos como patrimonio, conservación, identidad, pueblos originarios, entre otros. La intervención de instituciones que acompañan espacios públicos es también conocida. Por último, el caso de las acciones de fundaciones y asociaciones es visible en ejemplos como el de salas de teatro independiente, espacios de exposición de artes plásticas, pero también acciones con fines de recaudación que, a través de sostener y consolidar una actividad artístico cultural, generan un espacio de legitimación en sí mismo, como el Casa FOA, organizado por la Fundación Oftalmológica Argentina.

La cuestión del sector privado

Acertadamente, Brunner, advierte que el mercado no puede gestionar autárquicamente la cultura por tres razones:

1. Porque toda cultura es, ante todo, un espacio y un proceso de sedimentación de memorias, con largas o medias temporalidades; lo que produce el mercado es todo lo contrario;
2. debido a que el mercado no puede crear los vínculos sociales entre los sujetos que constituyen comunicativamente el sentido colectivo de la vida, ya que opera evanescente y anónimamente;
3. y teniendo en cuenta que la cultura necesita y produce una enorme tasa de innovación, surgida de las diferencias y conflictos entre toda sociedad y, el mercado, muchas veces opera por exclusión o estandarización.

Para concluir,

> Si en décadas anteriores las políticas públicas se consideraban un quehacer y obligación estatal, la necesidad de redimensionar lo público en

el ámbito de la cultura ha convertido la formulación de políticas culturales que actualmente compromete al Estado en estrecha relación con múltiples agentes. Las políticas culturales públicas son del Estado y la sociedad entera.

El papel del tercer sector en la cultura

En Argentina -y haciendo historia a grandes tramos- el auge de las organizaciones no gubernamentales -ong´s- u organizaciones de la sociedad civil se dio en la década de los ´90, con la reforma del Estado y la ruptura del modelo de Estado Benefactor. La sociedad debía enfrentar una serie de demandas no satisfechas y buscó nuevos medios para canalizarlas.

Sin embargo, y en el caso de la cultura, la práctica de las entidades sin fines de lucro y/o de bien público ya era habitual y contaba con larga data. Esto se hace aún más visible cuando definimos las ong´s culturales de diverso tipo, como los centros culturales, bibliotecas, asociaciones vecinales, fundaciones, centros de estudios, asociaciones de amigos (de museos, teatros, etc.).

El papel del tercer sector en la cultura es fundamental como alternativa de gestión, financiamiento, acción, generador de oferta y demanda, además de acompañante de lo que acontece en el ámbito público y privado. Su rol de actores y agentes en el ámbito y los distintos sectores culturales es clave.

Incluso, en la actualidad, nos sólo los particulares, sino también algunas administraciones públicas recurren a estas ong´s y entidades para complementar su labor, financiar proyectos y acciones concretas.

Leticia Mirás, en el "Primer Informe sobre las organizaciones de la sociedad civil y la cultura"(29) observa aquellas que se inscriben en ocho temas específicos: artesanías, artes visuales, teatro/ danza, bibliotecas, música, plástica, literatura y patrimonio cultural. En ese entonces, había 1.043 organizaciones dedicadas a la cultura, correspondiente a poco más del 15% del total de ong´s.

Sin embargo, si tomamos las organizaciones que no se definen como culturales pero desarrollan actividades relacionadas a algunas de las nom-

(29) Anuario de indicadores culturales 2002 -Universidad Tres de Febrero.

bradas encontramos que suman 2.372., o sea que ¡casi el 35% de la ong´s del país realizan algún tipo de actividad cultural!
En 2003, Mirás presenta un "Primer Informe sobre Fundaciones y Cultura". Entonces advierte sobre la importancia de la modificación que la Ley 24.475 del 31 de marzo de 1995 hace a la Ley de Impuesto a las Ganancias, suspendiendo la exención impositiva a las fundaciones con objeto cultural y artístico, cuando se comenzaba a tratar y era inminente la Ley de Mecenazgo.
En esta oportunidad, se agregan temas claves como: Educación Intercultural, Derecho a la Identidad cultural y Medios Masivos de Comunicación.
Por otro lado, la Guía de la Administración Cultural Argentina, distingue las ong´s culturales entre aquellas relacionadas a los derechos de autor y conexos, otras sin fines de lucro o cámaras empresariales, y finalmente las asociaciones profesionales o "colectivos civiles".
En ella se toman entidades de fuerte impacto, influencia e injerencia en el ámbito de la cultura, sea por su protagonismo o rol activo (SADAIC), aporte como entidad de financiamiento (Fundación YPF, Antorchas), grupo de interés o presión que representa (AADI-CAPIF), trayectoria en el medio (ICOMOS, ARGENTORES), y evento o actividad de relevancia para el sector (Feria ARTEBA, o Feria del Libro, organizada por Fundación El Libro), etc.(30)

Administración y financiamiento en el ámbito privado y tercer sector

Como vimos anteriormente, según Carlos Alberto Paz son tres las fuentes que aseguran la financiación de actividades culturales: el mercado, los fondos públicos y el mecenazgo, proveniente de grandes fortunas, de particulares o de empresas.
El autor, respecto del aporte privado a la actividad cultural y la desgravación impositiva en Argentina, destaca una investigación de 2001 realizada por la Universidad de San Andrés y Gallup Argentina(31), que aporta algunas opiniones sobre la responsabilidad social de las empresas y las donaciones y contribuciones por ellas realizadas habitualmente.

(30) Anexo 2.
(31) Encuesta de Responsabilidad Social Empresaria 2005. Disponible online en: www.lasociedadcivil.org/uploads/ciberteca/rse_2005_ar_copy.pdf

De las 147 empresas líderes consultadas, son minoría las que consideran importante "apoyar actividades que crean un mejor clima social y cultural". Tampoco confían en la capacidad del gobierno nacional o de los partidos políticos para resolver problemas sociales, en cambio su confianza alcanza el 86% cuando se refiere a las entidades sin fines de lucro.
El 80% han hecho aportes a cooperativas de hospitales o escolares, y sólo el 39% a instituciones culturales o artísticas, destinados a las artes tradicionales y mínimamente a las artes contemporáneas.
Conforme al estudio, las empresas hacen donaciones en efectivo, o de sus productos, de un modo asistemático, y generalmente no planean ni registran esos aportes, lo que demuestra el grado embrionario de la filantropía, y más bien indica la presencia de estrategias discontinuadas de promoción institucional.
Como dice Paz, en la actualidad, las empresas privilegian el gasto en aquellas manifestaciones de la cultura que sirven para promocionar su actividad: las artes del espectáculo más conservadoras, o la programación televisiva más convencional y, prácticamente, ninguna corporación repara en las voces alternativas.
Esto está cambiando paulatinamente, y varía en el caso de las comunidades más pequeñas o ciudades de pocos habitantes, donde el apadrinamiento de cuestiones de esta índole ha sido tomado por las grandes empresas locales o las cooperativas de servicios.
Sin embargo, hay algunos casos aislados de generación de acciones, actividades y hasta fundaciones propias por parte de las empresas que aportan a las artes y la cultura como parte de su política empresaria, tales como Fundación OSDE o el Salón Cultural Chandon.
Para Maria Pía Moreira(32) el financiamiento privado de la cultura es uno de los temas claves del desarrollo cultural actual. A esto agrega el fenómeno que viene observándose en todo el mundo en las últimas décadas, del crecimiento significativo de la participación de la población en las distintas propuestas culturales, asociado a los tiempos de ocio y las prioridades de gasto. Esta nueva tendencia traerá aparejada la apertura de un nuevo mercado en el cual las empresas podrán publicitar y hacer conocer sus productos y consolidar su imagen corporativa.

(32) "El Sector Privado y al Financiamiento de la Cultura", en Capacitar en Cultura. Op. Cit.

Como se deriva del análisis, el tema es complejo, aunque podemos concluir que en el caso del tercer sector el financiamiento es privado y público. En el privado, hay financiamiento privado y públicos. Y ambos, ong´s y privados, accionan con el Estado, y lo financian en varias oportunidades.

Córdoba, Abril de 2007.

ANEXO 1: Leyes Nacionales Argentinas

Patrimonio Cultural

- Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos - Ley 12.665
- Convención sobre Tráfico de bienes culturales - Ley 19.943
- Bienes Culturales - Ley 23.578
- Protección de Bienes Culturales - Ley 23.618
- Protección del Patrimonio Arqueológico y Paleontológico - Ley 25.743
- Preservación de Bienes y Patrimonios Culturales - Ley 25.750

Artistas

- Aprueba la Recomendación de UNESCO sobre la condición de artista - Ley 24.269

Obras de Arte

- Circulación Internacional de Obras de Arte - Ley 24.633

Derechos de Autor

- Propiedad Intelectual - Ley 11.723
- Aprueba tratados internacionales - Ley 25.140

Música

- Interés Nacional en Difusión de Música Argentina - Ley 19.787
- Instituto Nacional del tango y "Ley del tango" - Ley 23.980 y 24.684
- Percepción de retribuciones a interpretes. AADI - Dec. 1671/74
- Propiedad Intelectual y Fonogramas - Ley 23291
- Estatuto Profesional del Músico - Ley 14.597
- Creación de SADAIC - Ley 17648
- Derechos de los intérpretes - Dec. 746/73

Teatro

- Ley Nacional de Teatro - Ley 24.800
- Fomento e interés nacional de la actividad teatral -

Dec.Ley 1.251 y Ley 14.800
- Exención impositiva de actividad teatral - Ley 25.037
- Creación de ARGENTORES - Ley 20115

Bibliotecas Populares

- Bibliotecas Populares, creación de Comisión Nacional de Bibliotecas Populares CONABIP - Ley 23.351

Libros y Editorial

- Libros y Lectura - Ley 25.446

Radio y TV

- Ley 25.750

Cine

- Cine y Artes Visuales. Creación del INCAA - Ley 17.741
- Cinemateca Nacional - Ley 25.119

Fondos con recursos ad hoc

- Fondo Nacional de las Artes - Dec. Ley 1.224

ANEXO 2

Entidades de gestión de derechos de autor y derechos conexos:

- Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC)
- Sociedad Argentina de Músicos
- Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES)

Organizaciones no gubernamentales relevantes (sin ánimo de lucro o empresariales):

- Ballet de Arte Folklórico Argentino
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)
- Fundación Antorchas
- Fundación El Libro (Escritores, Cámara Argentina del Libro, Cámara Argentina de Publicaciones, Sector Libros y Revistas de la Cámara Española de Comercio, Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines y Federación Argentina de Librerías, Papelerías y Afines)
- Fundación Konex
- Fundación Proa
- Fundación YPF
- ICOMOS Argentina- International Council on Monuments and Sites (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios)
- ICOMOS - Secretaría Internacional, Francia, Megasitio Cine Independiente

Asociaciones profesionales y colectivos civiles culturales:

- Artes escénicas
- Asociación Argentina de Actores
- Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica
- Asociación Argentina de Críticos de Arte
- Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA)
- Asociación Argentina de Empresarios Teatrales
- Asociación Argentina de Galerías de Arte (AAGA)
- Asociación Argentina de Interpretes (AADI)
- Asociación de Bibliotecarios Graduados de la República Argentina

- Asociación de Docentes de Música
- Asociación de Entidades del Cine y de Artes Audiovisuales (ADECAA)
- Asociación de Fotógrafos Publicitarios de la Argentina (FOP)
- Cámara Argentina de Publicaciones (CAP)
- Cámara Argentina del Libro (CAPIF)
- Federación Argentina de Asociaciones de Amigos de Museos (FADAM)
- Fundación ARTE BA
- Sociedad Argentina de Artistas Plásticos
- Sociedad Central de Arquitectos de Argentina
- Sociedad de Escritoras y Escritores de Argentina

Legislación Aplicada a los Espectáculos(1)

Por Abog. José Palazzo

José D. Palazzo. Abogado UNC. Productor de espectáculos. Socio gerente de la compañía de organización de espectáculos "Nueva Tribu", propietaria de festivales y mega recitales como Cosquín Rock. Ex gerente de programación de Cablevisión y Prointel Canal 2, referente de la cámara de productores de espectáculos de la argentina.

Consideraciones en torno a contratos, relaciones comerciales con agencias y artistas, impuestos y cuestiones de producción a la hora de montar un espectáculo.

Me referiré en este texto, en primera instancia, a una temática particular que es de mucha importancia en todo lo concerniente a la producción de actividades artísticas y culturales: los contratos. Dividiré esta temática en dos partes, por un lado el contrato propiamente dicho, -un contrato común y corriente, pacto privado entre las partes que, si bien hay una parte del derecho que lo regula (Contratos), es en realidad es una sencilla convención donde uno fija las condiciones básicas para relacionarse con el otro. Es decir, cuestiones tales como obligaciones, plazos, precios, incluso muchas veces también se establece la forma de pago. En segundo lugar, abordaré un elemento más específico, típico de los contratos de espectáculos, el Rider, anexo que contiene las especificaciones técnicas que el artista requiere para el lugar donde va a actuar y de acuerdo al tipo de espectáculo que va a ofrecer.

No obstante, en la práctica la confianza es un factor que ayuda en gran medida a concretar un negocio, más allá de las necesarias formalidades legales,. Un ejemplo actual de esto es la presencia de los Rolling Stones en Argentina, gestionada y producida por Daniel Grinbank(2): si él no hubiera establecido un vínculo especial con la banda, fundada en la realización de un buen trabajo con ellos desde un inicio, probablemente otros oferentes con mayor penetración en el mercado le habrían ganado esa gira. Grinbank hizo una buena labor y siguió manteniendo una relación con los Rollings que le significa ciertos beneficios. De hecho, la empresa que él creó -Rock and Pop- hoy pertenece a un holding mejicano que tiene mucho más poder y presencia que Daniel Grinbank. Sin embargo, en la disputa costo-beneficio, no pudo competir con él, porque existe este vínculo tan importante: la confianza y la experiencia.

(1) El presente texto es resultado de la desgrabación de las clases dictadas en la Diplomatura en Producción y Gestión Cultural en su versión presencial, unidad temática Legislación de las Artes y el Espectáculo, a cargo del Abo. José Palazzo, en el marco del módulo Administración de la cultura: política, legislación y organismos. **Nota de la Compilación.**

(2) Productor muy importante de espectáculos musicales de Buenos Aires, ex propietario de Rock & Pop, holding de varias radioemisoras y dueño de una de las productoras más grandes del país.

Es decir que, más allá de la utilidad innegable de los contratos para plasmar las necesidades de cada una de las partes, el negocio se basa, en un gran porcentaje, en la confianza que el artista va generando con el productor a lo largo del tiempo. Es la ventaja de trabajar con bandas desde sus inicios, acompañando su crecimiento y el aumento de sus exigencias y expectativas, como es el caso de Los Piojos con mi productora. Lo importante es que, como productores, tratemos siempre que las cosas resulten lo mejor posible, principalmente en lo relativo a asegurarles un buen sonido, brindarles las condiciones de seguridad adecuadas, respetar los códigos vinculados con la forma en que ellos comunican sus espectáculos, etc. Hay algunos artistas que estipulan hasta cómo debe comunicarse el show, si se pueden usar algunos colores o no, el logo de las bandas, etc. Muchos no participan en eventos donde hay marcas de cigarrillos o marcas de bebidas alcohólicas y otros, mucho más exigentes, no participan si hay comida involucrada en el auspicio. Por lo general, aclaran directamente los elementos que uno no puede pegar como marcas a su actuación.

La comunicación en general y, específicamente, la difusión del artista, es de enorme importancia, ya que a diferencia de lo que sucede en el resto del mundo donde la industria discográfica soporta a los artistas -o los portales de Internet o los derechos editoriales-, en Argentina se sustentan por los conciertos y los recitales en vivo.

En Europa, por ejemplo, hay artistas como Die Toten Hossen, que venden millones de discos -de hecho son dueños de un club de fútbol, son empresarios, magnates- pero no son artistas que convocan grandes volúmenes, ni llenan estadios de fútbol. Cuando tocan en Argentina convocan a 1.500, 2.000 personas. Pero existen otros mecanismos para generar recursos en Europa y en EEUU, por eso no le dan tanta importancia a los conciertos en vivo. Muchas veces son un requisito de la compañía discográfica para difundir el disco, aunque al artista le convenga quedarse en su mansión, ya que sólo por los derechos que percibe sobre los discos la mayoría podrían vivir perfectamente.

Una anécdota en torno a Die Toten Hossen. Personalmente, me dio mucha curiosidad saber qué venía a hacer un grupo de alemanes a tocar

acá. En Buenos Aries tal vez pueden crecer un poco más, en cambio venir a Córdoba, cobrando sólo u$d 1.500, debe ser lo que cobra uno de los técnicos. Cuando me pasan los aéreos, veo que son treinta y ocho -pero tampoco los pagamos nosotros, sólo nos hacemos cargo de diez aviones y había veintiocho más-. Cuando pregunté, me informaron que venían con unos amigos a pasear por Argentina y, de paso, a tocar. El punto está en que uno de los requisitos sine qua non, era que le dejásemos montar todas sus cámaras para el portal de Internet que ellos mantienen. Cuando salen de gira, sus fans pagan un euro para verlos desde Europa -los ven un promedio de 70 mil, 80 mil fans a un euro, más o menos, imagínense el ingreso que a ellos les genera, además de venir a hacer terapia a Argentina y comer buenos bifes. Pasó algo muy curioso en nuestro país con esta banda: la primera vez que vinieron, hace ocho años, tocaron en un lugar muy pequeño, muy mal armado; estaban siendo filmados para su portal. Cuando estaban por subir a tocar, se cayó el escenario -el cantante es un artista que salta mucho, hacen punk. Cedió el vallado y se deslizó bajo el escenario, que se cayó. Gracias a Dios no lamentamos víctimas. La banda notó que la producción era bastante precaria en Argentina y al otro día, cuando hicieron el recital, tuvieron 640 mil visitantes que decidieron ver su presentación online, para ver qué pasaba en ese país donde estaban tocando. O sea que, de ahí en más y por increíble que parezca, le tomaron cariño a todo esto.

Lo traigo a cuento, simplemente para ejemplificar cómo en Europa y en EEUU, todo lo que se relaciona con contenido, editorial, derechos, es muy cuidado, porque genera un recurso mucho mayor a lo que pasa en Argentina. Aquí SADAIC(3) cobra el 12% en un concierto y paga a los seis meses vencidos -que en realidad son ocho meses. Este ente retiene, según ley, un máximo del 30% de lo que cobra por artista. Eso se ha ido modificando y hoy el artista cobra el 45% de lo que SADAIC recaudó por los derechos de autor. En resumen, cada artista que inscribe una obra percibe el 45% de sus derechos a los ocho meses de que SADAIC cobró el tributo. En casi todos los lugares del mundo las liquidaciones son semanales y el porcentaje es del 80 % de lo que la institución recauda. Pero SADAIC también recauda los derechos de autor vinculados con la exposición musical en las

(3) Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música. www.sadaic.org.ar

radios, en las películas de cine. En general, todo el negocio vinculado al derecho de autor. Tanto SADAIC, como AADI-CAPIF(4), el ente que tributa la música fotograbada -no en vivo-, son instituciones que en Argentina no tienen el poder del que gozan en EEUU y Europa. Ni hablar de las compañías discográficas en Argentina, que cada vez están más debilitadas por causa de la piratería, el cambio de moneda. Pero sobre todo, porque muchos de los hábitos que va generando la piratería hacen que hoy se venda un disco y se copien nueve. Por esa razón, los artistas en Argentina tocan mucho y existen movimientos cada vez mayores de artistas que están recorriendo el país. Como se comprueba, entonces, es muy importante prestarle atención al Rider y el Contrarider(5) como parte del contrato donde se especifica lo que no puede faltar en un recital del artista con el cual se ha pactado la actuación.

En general los Riders son escritos por personas que están en una oficina y que nunca se imaginan que el camarín muchas veces se instala donde están los baños, o que el ingreso del artista no va a ser por una escalera, sino por la rampa de un camión, porque no se adapta al escenario porque no es un escenario, sino cajas de manzana que sostienen unos tablones. En la realidad local, muchas veces se hacen conciertos en lugares que no son aptos para la música. Esto sucede porque no existen espacios específicos, preparados para conciertos y espectáculos -fuera del teatro. El único caso en Córdoba el Orfeo Superdomo(6), más dos o tres lugares. El resto de los lugares utilizados, se han construido con otro fin: canchas de básquet, de bochas, de fútbol, salones diversos a los que uno le agrega el escenario y/o tribunas. Esto dificulta mucho cumplir con los requerimientos del Rider, que por lo general no se ajustan a nuestras posibilidades reales. Por ello, en el día a día, la confianza es un factor clave.

El uso habitual de esta relación comercial entre artistas y productores, -el Rider-, implica determinar: sonido, luces, hoteles, cómo llegar, qué es lo que necesita el artista, cómo quiere que sea su catering(7), cómo quiere que sean los camarines, cuál es la distancia máxima que puede haber entre el aeropuerto y el hotel, o cuál es la distancia máxima que puede haber entre el hotel y el lugar donde actúa, cuáles son las movilidades que requiere, cuáles son los mecanismos de seguridad, en definitiva, cuáles

(4) Asociación Argentina de Intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas. www.aadi-capif.org.ar / www.capif.org.ar

(5) Contrapropuesta o propuesta de cobertura a los requerimientos del Rider según las posibilidades de la producción.

(6) Domo de Eventos y Espectáculos de la Ciudad de Córdoba.

(7) Requerimientos del servicio de comida y bebida.

son sus "delirios". Todos esos "delirios" redactados en papel por un delirante como es el manager, se transforman en un Rider. Gran cantidad de veces son cosas de cumplimiento casi imposible, normales en sitios como el Madison Square Garden, pero no en un contexto como el nuestro, donde no contamos con una infraestructura adecuada. No obstante, son mecanismos ortodoxos para utilizarlos de referente. A partir de allí, bajamos a tierra con el Contrarider.
Otro ejemplo, la visita de un artista norteamericano, Moby(8), con todos los temores que significa llegar a la Argentina para un artista como él. Su *show* involucra mucha tecnología y las probabilidades de cumplir con las exigencias de su show eran muy pocas. No obstante, y en lo que respecta al resto de los requerimientos -alojamiento, cachet(9), etc.-, la intención es siempre hacer todo lo posible para que a Latinoamérica le sea posible cumplir. El caso de un artista argentino como Fito Páez -siempre hago referencia a él en este punto, porque es emblemático-, es todo lo contrario: genera una serie de movimientos que hacen que el concierto sea cada vez más costoso. En gran medida, el futuro de la rentabilidad de sus empresas está ligado a que el precio que impone nunca es lo que cuesta hacer el show. El cachet, si bien es una parte importantísima, no es lo más relevante a la hora de evaluar los costos de un show, las verdaderas cifras generalmente aparecen en el Rider. Por ejemplo, tal vez a Molotov le pago una cifra X, resultado de multiplicar las entradas por las personas que yo creo que van a venir, restando los impuestos, y cierro números. Pero al revisar el Rider, es posible que de catering requieran dos charolas de carne fría, o dos charolas de quesos o dos charolas de frutas, o una botella de Vodka Absolut, o dos botellas de Johnny Walker etiqueta negra, o dos baguettes de pan. Al sumar todo, tal vez el catering de Molotov cuesta u$d 500 y los equipos que necesitan, siempre teniendo un asesor técnico, cuestan lo mismo que va a cobrar la banda como honorarios. El cachet se especifica en la parte principal del contrato, junto con los requisitos formales donde se aclara que se va a tocar tanto tiempo, que el espectáculo se hará en tal lugar, tal día, a tal hora. Hay algunos contratos que estipulan también cuánto van a costar las entradas, porque al artista le gusta estar involucrado en el borderaux(10), que es la recaudación total, como

(8) Septiembre de 2005, La Vieja Usina, en el marco del Festival Nokia Trends.
(9) Honorarios por actuación.
(10) Porcentaje de las entradas vendidas que recibe el artista. Práctica muy utilizada en teatro, como honorarios de los actores.

los Rolling Stones. Hay otros contratos que no prevén eso, pero sí se centran en la hora de actuación, algunos puntos por los cuales el artista puede suspender el concierto, algunos requisitos por los cuales el promotor puede suspenderlo y también algunas de las razones por las cuales el artista puede negarse a actuar. Todo lo demás está contenido en el Rider o Guía Técnica.

El Rider también se firma por el artista y por el contratante, y generalmente está separado del contrato, como anexo. Es el documento que permite valorizar y evaluar lo que será el verdadero costo del *show*, porque allí están los requisitos de los elementos que lo integran. En él muchas veces se aclara si se puede hacer publicidad con determinadas marcas. Son requisitos que parecen bastante tontos, pero son los primeros que hay que estudiar para no hacer mal las cosas y arruinar un espectáculo, -o su carrera. Tiene distintas facetas. La "no técnica" puede contener las características del hotel al que la persona quiere ir -en Córdoba, por caso, no hay un hotel 5 estrellas. Muchas veces, cuando viene una estrella internacional hace su propia reserva, no quiere arriesgarse a venir a una ciudad que le parece totalmente extraña, con un señor Palazzo, al hotel que ese desconocido le dijo. O bien dan la opción a que se le informe qué hotel se acerca más a los requerimientos de cada uno; dentro de las opciones existentes, se debe buscar las más convenientes para acercarse lo más posible a lo que los artistas necesitan, y que no sea lo más caro. Un ejemplo: si la reserva en el Sheraton la hacen desde los EEUU, la tarifa es a precio dólar; a mí, como argentino, me cobran $ 240, a ellos u$d 240. Muchas veces la gestión muy caballeresca del manager del artista norteamericano de encargarse de la reserva del hotel, puede hacer que una delegación termine costando u$d 3.000, pudiendo costar la tercera parte. Son este tipo de factores los que uno debe informarle de inmediato a la contraparte, para poder prever y manejar esa zona de los grises, que es el carril por el que transitamos los que vivimos en Latinoamérica.

Para ello, existe la fórmula del Contrarider, al que ya he hecho referencia, práctica mundialmente aceptada consistente en la contraoferta ante el Rider presentado, explicando las propias posibilidades reales y concretas ante sus requisitorias. El contra-rider es muy útil para poder adaptar el

espectáculo que el artista tiene planeado en su cabeza, a lo que tenemos disponible. Hoy nuestras mayores diferencias están dadas en equipamiento de iluminación, en todo lo demás estamos muy cerca. No obstante, por lo general si las especificaciones tecnológicas de sonido son requisitos muy puntuales, el artista los trae con él. La tecnología es cada vez más pequeña y más liviana. Por lo demás, todo lo que está relacionado con la estructura básica de lo sonoro, es decir, el sonido raso que se cuelga, es muy parecido en todos los lugares del mundo, o puede adaptarse. La tecnología que forma parte de las consolas y los procesadores, suele ser muy difícil de conseguir cuando el show viene de afuera, por la cantidad de canales que este artista necesita -los distintos mecanismos para amplificar cada uno de los instrumentos o la música que van emitiendo. Las consolas y los procesadores, últimamente -por lo menos en los artistas internacionales que venimos presentando con mi productora-, vienen con la gira. En el contrarider, entonces, se dan las opciones de los equipamientos y servicios con los que se cuenta concretamente. Por ejemplo, no tenemos hotel cinco estrellas, pero tenemos tres y cuatro, se les informa la página web, se les da el referente del lugar, -por lo general se hace la referencia de un gerente con el que se tuvo una charla previa notificándole la situación, para que esté sobre aviso cuando lo consulten, que de seguro lo hacen-, y ellos eligen dónde quieren ir. La idea básica, para poder mantener la confianza, es no mentir.

Respecto de las tarifas para extranjeros, las aerolíneas tienen tasas diferenciadas. En los hoteles, como ya les adelanté, es en dólares, pero tienen mecanismos de contratación. Aún cuando los gerentes tengan un manual de estilo que deben seguir y respetar, también tienen un cajoncito al lado que dice "excepciones", que dependen mucho de la cara del cliente. Pero si considera que uno trabaja en Córdoba y genera un movimiento de turismo, es muy posible conseguir una tarifa para extranjeros en la que haya un incremento respecto a la local, pero tampoco la estándar en dólares. Con las aerolíneas eso no puede hacerse, porque forma parte de un Acuerdo de Cielos, está instrumentado. En ese caso se pacta, en el marco de las negociaciones privadas, una suerte de canje: a cambio de pagarles la tarifa internacional, autorizan un poco más de sobrepeso, lo que casi siempre es

beneficioso. En nuestra productora, en este último tiempo nos dedicamos a gestar nuestras propias giras, por lo que pactamos directamente con la oficina del artista en el extranjero. Pero cuando se trata de una gira en la que el artista hace base en Buenos Aires, usualmente se trabaja en sociedad con la productora de allí, y es ella la que avisa con qué equipamientos tecnológicos cuenta el artista.

Es vital ser siempre muy claro en la tecnología y en los instrumentos, es lo más importante para el artista ya que, en definitiva, está haciendo un espectáculo y cuenta con esas herramientas para generar determinada característica del mismo. Por eso es que en nuestro rubro hay que saber de todo un poco. Aún teniendo un muy buen técnico, un muy buen encargado de logística que sepa de todos los hoteles, uno -como organizador y responsable- tiene que haber echado un vistazo.

Hoy en día, lo que el público va a ver está muy determinado por la tecnología que uno ofrece. En Córdoba estamos cada vez más cerca de los *shows* de Buenos Aires, porque hay cada vez más artistas que salen de gira con su espectáculo completo, -que incluye sonido y luces. De esa forma, la puesta que hacen en el Luna Park, es la misma que ofrecen en capitales como Córdoba, Rosario, tal vez, Tucumán y Mendoza. Pero esto no sucede en general con los artistas internacionales, de allí la importancia, una vez más, del contrarider. Ellos evalúan la información mandada y adaptan sus necesidades. En realidad tienen dos posibilidades: o no venir, o venir con lo que hay, buscar otras opciones. Muchas veces, la llegada de un espectáculo extranjero nos obliga a actualizarnos en materia de tecnología, siempre dentro de lo posible. No debe descartarse la posibilidad de que las exigencias del rider sean muy fuertes y que el técnico del otro lado, además, genere mucha presión. Esto, por lo general, lleva varios días de negociación. Y tampoco se descarta buscar cuatro o cinco proveedores y, entre todos, tal vez se acercan a sus requisitos.

Otros problemas que pueden presentarse son los presupuestarios. No obstante, estamos muy cerca de la tecnología, en materia de sonido, de las referencias latinoamericanas: San Pablo -Brasil-, Santiago -Chile- y Buenos Aires; en todos los demás países, el artista en gira sabe que va a tener problemas. En la Argentina del 3 a 1, toda nuestra tecnología quedó obso-

leta, porque los sistemas de iluminación requieren una movilidad para mantener la potencia que el iluminador necesita para lograr determinado efecto. Existen, sin embargo, alternativas. Por ejemplo, para el caso puntual de Moby, que requiere una calidad muy puntual de luces, las trae en la gira desde Brasil. Hacemos mucho hincapié en el contrarider porque si alguno de los requisitos tecnológicos no se puede cumplir, el artista tiene margen de decidir no hacer el concierto y se complica.

Hoy en el mundo se trabaja con consolas digitales, una especie de computadora con muchas de las herramientas y funciones de una consola básica, con un programa mediante el que el sonidista *setea* toda la banda como a él le gusta que suene, lo guarda en la memoria, lo apaga y cuando vuelve a la noche presiona enter y la consola sube las perillas hasta donde tienen que estar. En el año 2005 en Cosquín Rock la usamos. Yamaha vino a hacer una demostración a la Argentina y trajo las consolas, además de alemanes, japoneses y un montón de gente a la Comuna de San Roque(11), armó las consolas digitales y en las pruebas de sonido capacitaba a los técnicos de cada una de las bandas, gratis. Cuando terminaba de tocar una banda, la siguiente tenía el programa de su prueba de sonido, lo cargaba y sonaba. En Europa ya no existe la "prueba de sonido", sobre todo porque es muy oneroso realizarla; los festivales grandes quedan en las afueras de las ciudades y los artistas no tienen sede allí, sino que por lo general llegan, dan el concierto y se hospedan en alguna de las capitales. El sonidista y los técnicos son quienes van antes, hacen el check line, donde prueban las líneas para que todo quede como a la banda le gusta y lo dejan programado. Cuando la banda llega, carga el matiz y en el primer tema le da el caprichito que tiene cada uno de los músicos, pero lo demás ya está *seteado* digitalmente.

Todo esto son anexos, pero en nuestra profesión muchas veces los anexos son más importantes que el contrato mismo. El tiempo que lleva arreglar el rider y el contrarider, desde que uno empieza a negociar el contrato con el artista, es muy relativo. Yo he resuelto riders en la misma reunión donde firmaba el contrato, cuando el artista realmente quería hacer el espectáculo y adaptarse a lo que había. Y muchas veces no se ha podido hacer los conciertos, porque no logramos acuerdo. Antes que existiera el Orfeo,

(11) Localidad cordobesa donde se encuentra situado el predio donde se realiza el festival de música Cosquín Rock.

hubo varios conciertos que en Córdoba no pudieron concretarse porque ningún espacio se adaptaba a lo que el artista venía a presentar. A veces uno puede correr riesgos al firmar contratos porque la oportunidad lo exige, por la competencia, la velocidad con la que cerramos el negocio, la velocidad con la que hay que llevárselo al sponsor, o las necesidades propias del mercado, hacen que se firme el contrato y se empiece a negociar el rider después. No es recomendable, pero muchas veces depende del propio olfato con respecto al artista. También ha pasado que muchos artistas con los que se trabaja no tienen rider porque son conocidos desde siempre, como es el caso de Los Piojos con nosotros.
Las especificaciones sobre los *sponsors*, son de las grandes peleas para llegar a un acuerdo. Si yo estoy contratando un espectáculo, estoy pagando el precio que se fijó, ¿por qué el artista incluye una cláusula donde condiciona el *sponsor*? Esto tiene su razón de ser, relacionada con las características del artista. Por ejemplo, Nokia tiene un producto que se llama Nokia Trends, que en Europa ya lleva siete años, armando shows de artistas pop y música electrónica. En EEUU se hizo una sola vez, con un artista que se llama Fat Boy Slim el verano pasado y se hizo en Córdoba con Moby. Dentro de los requisitos del Nokia Trends, no puede haber, bajo ningún punto de vista, una marca de cigarrillos como sponsor. A su vez, en Argentina está prohibido publicitar cigarrillos por la legislación actual. Pero pueden surgir otras cosas, por ejemplo, vinculadas con una idiosincrasia, como la autogestión. Es el caso de Los Redonditos de Ricota, para quienes su mismo espíritu de autogestión tiñe todas sus acciones, la forma de decirle a su público cuándo y dónde tocan, su rechazo a la participación de sponsors, que no responde a ningún problema puntual con las marcas, ni las multinacionales, ni las pymes(12), sino que ellos consideran que promocionan un hecho artístico tan puro que las marcas generan ruido. Hay un artista muy curioso, Bum Bum Kid, que no toca con marcas de carnes, cigarrillos ni bebidas alcohólicas y no hace sus espectáculos después de las 23 hs. Todos sus *shows* son en matinée. Todo eso depende de cada artista. Personalmente, y como ya he repetido hasta el cansancio, considero el contrarider, por las grandes monadas que cometí, como un elemento fundamental para poder hacer una evaluación

(12) Pequeñas y Medianas Empresas.

económica del negocio, para saber realmente cuánto se va a gastar, independientemente de lo que ya se pensó originariamente, de IVA -actual y recientemente exento(13)-, de Ingresos Brutos, de Impuesto Municipal, SADAIC, de sonido, luces y todo lo que el artista pide.

Porque hay cosas desopilantes con las pueden encontrarse. Hay riders que tienen características vinculadas con la seguridad, con la forma del trato del público, la forma en la que se tienen que vestir los de seguridad. Algunos, como el caso de Motorhead, exigían guardaespaldas desde que llegaban al aeropuerto, vestidos de traje. Tuvimos que buscar y poner a dos personas de traje que los acompañaran todo el tiempo. Casi todo en el espectáculo tiene solución, salvo que no quiera solucionarse.

El requisito seguridad está muy pocas veces descrito puntualmente en el rider, pero sí enumerado ampliamente en un rubro que se denomina Permiso de Habilitaciones. Allí el artista desliga toda responsabilidad de daños, exige que el productor esté habilitado, si es que así lo establecen las leyes que lo regulan, y que tenga todas las demás habilitaciones necesarias para hacer el concierto. Por eso es muy común que los artistas realicen sus giras siempre con los mismos promotores, salvo que éstos le hayan fallado. A mí me ha pasado con Molotov que en un plazo de seis meses cambiaron el rider, nosotros no tuvimos tiempo de enviarles el contrarider y cuando llegaron, tuvimos algunos problemitas relacionados a una tecnología agregada en la última versión del rider. Nosotros ni le echamos un vistazo a los cambios, por eso insisto que por más que haya mucha confianza, no está mal que alguien se encargue de leerlo. El rider les va permitir confeccionar la planilla de los costos y saber si es necesario hacer una importación temporaria de tecnología, o si los músicos llegan con mucho equipamiento, porque es parte del trabajo de organización de la gira encargarse de los trámites en la aduana para que todo pueda entrar a Argentina e irse de regreso.

Muchas veces sucede que las delegaciones son muy grandes, e incluyen choferes de ómnibus o técnicos, a quienes no conviene alojar en hoteles cinco estrellas, por los costos que ello significa. Y, en realidad, ellos suelen sumarse a la delegación en el destino. Por ejemplo: viene un artista como Molotov a Argentina. Por exigencia, no viaja más de 400 km en ómnibus,

(13) Impuesto al Valor Agregado. Disposición del ex-Ministro de Economía Caballo. El 28 de junio de 2006 se aprobó, la Ley que exime a las entradas de los espectáculos musicales pero no a las entradas que se venden telefónicamente o por Internet, con sistemas tipo Ticketek o en otros puntos de venta.
Ver: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-2976-2006-06-29.html

por más que sea una gira. Son seis los que van en avión, los otros diez van en bus. Y de ellos, hay dos choferes que son argentinos, hay tres o cuatro técnicos que se suman a la delegación y que no tienen problema en no alojarse en hoteles cinco estrellas. La diferencia de alojamiento es mucho dinero. En el rider y el contrarider uno debe aclarar este tipo de cosas. Para responder un rider uno tiene que observar detenidamente cada punto y hacerle algún comentario, lo más cercano a la realidad propia. Si hay algo que no va a poder hacerse o cumplirse, se aclara, para lograr acuerdo en cual es el reemplazo; muchas veces el contra-rider es facilitado desde el otro lado, con ideas.

No existe artista que no cumpla, pero si llegara a ocurrir, se lleva a instancia de juicio. El contrato principal establece algunas causales de no cumplimiento del mismo, por las cuales se puede suspender o cambiar la fecha de actuación. En mi experiencia, en casi todos los contratos de *shows* al aire libre se incluye una cláusula donde se establece que si las condiciones climáticas afectan la seguridad del público o de los artistas, se modifica la fecha. Me sucedió hace poco tiempo, en un espectáculo en el campus de una universidad: el día sábado, cuando estaba terminando de tocar la última banda, -el festival terminaba el domingo siguiente-, hubo una alerta meteorológica y cayó granizo, hubo un temporal muy fuerte. No movió ninguna de las estructuras, el espectáculo podía hacerse al otro día perfectamente, pero el problema era que había determinados sectores donde había electricidad, que habían recibido mucha agua. La verdad es que no era seguro, había posibilidades de que la corriente se trasladase hacia zonas donde había hierro y se corría un riesgo innecesario.

Respecto a la seguridad sobre lo que el artista puede o no puede hacer, y en el caso que ocasione daños, lo paga el artista. No está ni en el contrato, ni en el contrarider, es una cuestión de sentido común. Un ejemplo: Charly (García) destruye los hoteles. Nosotros hacemos giras con él y le llevamos su propio cubrecama -ya ha roto varios-, cuadros de los hoteles que ha roto antes que, como los pagamos, nos los llevamos, los acomodamos un poco y siempre le armamos lo mismo: la misma lámpara que va a romper, los mismos cuadros que va a romper, los mismos cubrecamas. Armamos toda una rutina, un "cuarto virtual" para que los daños

que tengamos que pagar sean los menores posibles. Cuando el artista llega a alojarse a un hotel, lo hace como cualquiera de ustedes: tiene que dejar su tarjeta de crédito para todo lo que consuma. Salvo que lo establezcan en el contrato especialmente, todos los consumos que él genere son extras. Charly es muy especial, él establece en el contrato, por ejemplo, que se puede quedar más tiempo en el hotel a cuenta del promotor. Es un artista muy fuera de lo común.

En el contrato no se puede prever que el promotor corra con los gastos si el artista rompe el hotel, eso ya forma parte de una responsabilidad por daños y, según el Derecho Civil, el que rompe algo, lo paga. Es mi responsabilidad como promotor, pero voy a tomar acciones contra él, le voy a iniciar un juicio por daños y perjuicios si generó un daño y lo terminé pagando yo. Soy responsable, cuando firmo un contrato con él, de las cosas que puedan ocurrir durante el concierto, pero en lo que atañe a mi responsabilidad, no en lo que atañe a la de él. Por eso le pago después que deja el hotel.

Respecto a las formas de cancelación de los pagos, por lo general, las señas se pactan previamente. Y depende mucho de la confianza. Cuando se firma un contrato se paga una seña, que puede ir del 10% hasta el 50%. Los plazos de pago posteriores variaron mucho en la Argentina, porque con el corralito(14) los artistas no querían que se les depositara el dinero en sus cuentas, debido también a la gran presión tributaria. Por ejemplo, la Ley del Cheque, según la cual al depositarles su cheque le terminan descontando el 1.2% de lo que tiene que cobrar, monto que se lo cobra al promotor. Así, los $10.000 que habían pactado se transforman en $10.000 más el 1.2 %, más las retenciones que le hacen a su cuenta. Toda esta vorágine de acciones tributarias hace que muchos artistas prefieran otras formas de pago. Muchos no son ni siquiera sociedades de hecho, sino que son seis monotributistas, -si son seis músicos, o cinco músicos y un manager-, y cada uno hace su factura. Algunos músicos, comenzaron como monotributistas, por ejemplo. Con la incorporación del IVA, tuvieron que conformar una SRL. Pero, en general, todos los artistas argentinos están muy poco organizados con ese tema. Muchas veces prefieren, incluso, que se les pague en el momento de hacer el concierto.

(14) Medida de protección del sistema financiero bancario tomada en Diciembre del 2001 por el entonces Ministro de Economía Domingo Cavallo, que consistió en restringir el retiro de efectivo de todo tipo de cuentas bancarias, en una suerte de incautación de bienes desde el Estado.

Y en el caso de los artistas internacionales, aún es más grave, porque existe un impuesto que, además de todos los que regulan nuestra actividad, grava la importación de talento, que se llama *Withholding Tax* y se paga en aduana. Es el 35 % del valor del cachet que uno firmó en los EEUU. Si yo le pago u$d 100.000 a Moby, tengo que dejar u$d 35.000 en la Dirección de Aduana. Eso ha hecho que haya variaciones en todos los mecanismos de contratación.
Cuando se contrata a alguien que ya vino a Buenos Aires, ese impuesto se cobra sobre el volumen de la contratación. Cuando yo hago un contrato con una agencia de Buenos Aires que está trayendo un artista internacional, me participan en los gastos, la transportación internacional y el *Withholding Tax*. O sea, si la gira es en tres fechas, a mí seguramente me van a cobrar un tercio. Igualmente, todo eso depende de los acuerdos que uno haga. Hace un tiempo organicé una gira de Molotov y una de Enrique Bumbury, y en esas giras me ayudó la compañía discográfica. Además, no contraté una actuación, sino que venían a hacer un show case, que está dentro de otra metodología. Es decir, venían a hacer una gira de promoción. Dividimos entre casi todas las ciudades en las que tocaron la transportación interna y la externa, y en algunos otros lugares vendimos el *show* a un determinado precio, sin cargarle ningún otro impuesto, porque nosotros ya lo absorbíamos en las ganancias.
Por lo general, cuando un artista viene a Argentina, ya tiene sus fechas programadas. Las giras de los artistas internacionales se arman con cinco meses de anticipación. Esa programación es muy metódica. En el caso de artistas nacionales hay más flexibilidad, pero no tanto. Por ejemplo, para el Chaqueño Palavecino no se podía comprar una fecha a mediados de 2005 hasta mayo del 2006, ni un fin de semana.
Las agencias de DJ's, por su parte, tienen una diferencia con las agencias de venta de artistas: en los riders de DJ's sólo hacen referencia a determinadas características de su transporte y alojamiento, y por lo general piden un auto de alquiler, porque vienen sin manager. No hacen referencia a la tecnología, pero sí al ámbito donde van a tocar y las características del evento. Ninguna agencia del planeta viene a tocar si no te reconoce como un referente. Si se pretende comprar un artista internacional y ellos no

saben quién sos, no localizan tus referencias, ni las del espectáculo al que van a venir, no hay ninguna posibilidad de que lo vendan. Por eso es que cuando vienen, puede que el sonido no sea del todo bueno, pero medianamente saben qué van a hacer. Personalmente, a todos los artistas los contrato mediante agencias. La agencia más grande del mundo es William Morris Agency.(15)

Disposiciones para Espectáculos Públicos: legislación local, SADAIC, derecho de admisión, habilitación

Nueva Ordenanza Municipal de Espectáculos Públicos de Córdoba

La nueva Ordenanza Municipal de la Ciudad de Córdoba N° 10.840 -del 3 de Febrero de 2005- (ex 9576), mediante la cual se aprobó el Código de Espectáculos Públicos especifica los requisitos que debe cumplir una discoteca para funcionar, cómo armar una discoteca o un salón de baile. También están explicitadas y definidas las características relacionadas con la habilitación de un espacio en el que pueden presentarse espectáculos. En ella se regulan las habilitaciones de cada uno de los lugares y qué está permitido hacer en ellos. Por ejemplo si pretenden hacer un show en una discoteca, probablemente se ahorren parte del proceso de la habilitación, ya que las discotecas tienen una habilitación in situ para organizar este tipo de actividades. También instrumenta algunos de los avances sobre seguridad: los lugares amplios para hacer recitales tienen una habilitación que se llama "lugar de mega-espectáculos", que apunta básicamente a que no se crucen los fans de bandas enfrentadas, y rompan todas las vidrieras de la zona y generen daños físicos. Una de las formas de evitarlo es que uno trabaje el viernes y el otro el sábado. Lo que no se tiene en cuenta es que si se trabaja el viernes o el sábado, no alcanza para pagar las cosas a fin de mes, por eso se ideó una opción ante esto y, aunque no está en la Ordenanza si no que está en el diálogo con los funcionarios que regulan toda esta actividad, se acordó un cronograma: los viernes son de rock, que termina como muy tarde hacia la 1 am, cuando recién se empieza a gestar la otra movida del cuarteto. Cuando los muchachos del cuarteto están bai-

(15) http://www.wma.com/

lando, el público del rock está saliendo y se logra no cruzarlos. El espíritu de la Ordenanza responde a un momento de crisis con la Mona Jiménez(16), su público estaba generando incidentes muy violentos. De hecho, la Mona ya no toca más en La Vieja Usina por los incidentes que se provocan en sus *shows*.

La Ordenanza también se ocupa de los horarios de cierre e instrumenta todo un desarrollo sobre la venta y consumo de alcohol, muy parecido al resto del mundo: una hora antes de cerrar el lugar, la gente puede comprar sus últimos tragos. En Inglaterra es muy conocido el sonido de una campanita cuando es el límite de horario para comprar alcohol.

Hay un punto que es muy importante en la producción de espectáculos: la entrada a los recitales o *shows* es un contrato que pacta la relación de deberes y obligaciones del productor y del otro como espectador. Por eso, por más que parezca una tontería, es mejor incluir en ella algunos ítems vinculados con los derechos que da al público y con los derechos que da al productor, como también algunas consideraciones que están presentes en el contrato: la posibilidad de modificar la fecha, la posibilidad de suspenderlo por X motivos y algunos requisitos que, por lo general, piden por contrato, como la prohibición de entrar con máquinas de fotos, filmadoras, objetos contundentes. Las entradas empezarán a incluir un ítem que aclara que está terminantemente prohibido todo tipo de pirotecnia, lo que será considerado un delito. Hay una fórmula para incorporar en el reverso de las entradas, que protege cuando se hace un espectáculo, -no frente a las negligencias, sino frente a los hechos que pueden ocurrir relacionado a lo fortuito, como la inclemencia climática si pone en riesgo a la gente. Por otra parte, hay muchas causales para reprogramar una fecha: se enfermó el artista, cambió la gira, o el lugar para hacerlo, -en un país como el nuestro, puede dejar de gozar de habilitación y hay que cambiarlo de lugar, y no hay fecha disponible-, son muchos los elementos que hacen que una fecha pueda cambiar. Y es mejor estar cubiertos con los requisitos de la entrada. Cuando se especifica que no se puede ingresar con máquina de fotos, ni grabadora, ni filmadora, el público tiene que saber que hay dos opciones: o la lleva a su casa, o la deja en custodia. ¿Cuál es el punto de la custodia? Que supuestamente tendría que hacer un contrato para garanti-

(16) Carlos "La Mona" Jiménez, referente del cuarteto cordobés.

zar que va a ser devuelta cuando termine el show. Pero estaba avisada la imposibilidad de ingresar con el aparato, porque de hecho es un requisito que pone el artista. Muchos no tienen problemas, pero hay otros que sí y pueden llegar a exigir al organizador que se prendan las luces del espectáculo y sacar a todos los que tienen máquinas de fotos o sacarles las máquinas. Imagínense: seis mil personas en La Vieja Usina con Las Pelotas, no hay forma de cumplirle al artista. Por eso es que la advertencia también sirve para proteger respecto de la advertencia. No obstante, hoy en día, por una cuestión de sentido común, en los espectáculos se dejan pasar algunas cosas, -no se puede prohibir que el público tenga un celular que saca fotos, porque es insólito.

Hay otros dos contratos que deben tenerse en cuenta como elementos fundamentales. El contrato con el lugar(17) es muy importante. Tiene que contener seis o siete ítems claves para que, tanto el dueño del lugar como ustedes, sepan que las cosas van a estar más o menos encaminadas. Ante la realidad local sobre la existencia de pocos lugares para hacer puntualmente espectáculos grandes, debe ejercitarse nuestra creatividad para adaptar los espacios que tenemos disponibles; cuando uno se imagina lo que quiere hacer, tiene que plasmarlo en el contrato. Porque si el lugar no tiene escenario, hay que tratar de dejar asentado en el contrato que está alquilando un salón al que se le va a agregar un escenario con determinadas características, para que todas las partes estén al tanto. Si hubiera existido un contrato en la relación Chabán - Callejeros(18), hoy sabríamos quiénes son los responsables. En realidad, sabemos quiénes son los responsables, pero estaría plasmado en un contrato que diría "vos te hacés cargo de la puerta, yo me hago cargo de las entradas, yo sabía que sólo podían entrar tres mil personas, sin embargo vendí cuatro mil", etc.

Lo ideal es que el contrato esté acompañado de la habilitación del lugar, para que no los engañen y alquilen un lugar que está inscripto en la Municipalidad como depósito de sorgo o de manzanas. Lo más probable es que ustedes cumplan con todos los requisitos y cuando vayan a la Municipalidad para dar el Alta de Espectáculos, no puedan hacerlo. Cuando se firma un contrato de locación donde se va a hacer un espectáculo, -hay miles y múltiples formas de convenirlo, desde porcentajes

(17) Contrato de locación: alquiler. También puede ser que se acceda al lugar por préstamo, sesión, comodato, etc.

(18) Omar Chabán, productor de espectáculos, dueño del boliche "Cromañón", que se incendió trágicamente en Diciembre del 2004 mientras la banda Callejeros presentaba su show, resultando en la muerte de un gran número de jóvenes. El incendio fue iniciado por una bengala que encendió el cielorraso cubierto de una media sombra.

hasta un fijo, hasta una participación de las entradas, un sinnúmero de mecanismos de contratos-, una de las cosas que tienen que asegurarse es que el lugar tenga habilitación. Y, además, debe describirse de manera somera, pero lo más detalladamente posible, qué es lo que se va a hacer y qué es lo que el lugar no tiene, para constatar que lo que va a incorporarse no altera la habilitación que ya existe. Supongamos que el lugar que se alquila está habilitado para 2.000 personas y es lo que figura en el contrato; pero se va a ampliar el escenario para el *show*: se van a agregar dos tarimas que ocupan 6 m2, más un vallado. Ese lugar dejó de tener capacidad para 2.000 personas, por lo que, probablemente, si todo funciona medianamente aceitado (y últimamente está sucediendo), va a llegar un inspector y va a labrar un acta diciendo que se ha disminuido la capacidad de habilitación, que se define según los metros descubiertos. O sea, si hay una barra, o si se hizo un espacio para vender remeras, no se considera como espacio habilitado y achica la capacidad de personas.

A mí me pasó algo interesante a comienzos del año 2005: hice La 25 en Faruk Megadisco, que está habilitado en la Municipalidad para 1.800 personas, pero como era muy pronto, -era marzo-, estaba todo el tema de la tragedia Cromañón muy caliente, y el baterista de Callejeros iba a tocar con La 25. Fue un escándalo nacional y sólo me dejaron vender 900 entradas. ¿Cuál fue la excusa que me dio Espectáculos Públicos? Que no está pactado en la Ordenanza si nos guiamos por lo que dicen Bomberos(19), o por lo que dice la Legislación Nacional. Bomberos dice tres personas por m2 y la Legislación dice una persona por m2. Con un recital con capacidad para una persona por m2 necesito hacer tocar a La 25 en Forja, espacio de Córdoba de 1.500 m2, ya que van 1.500 personas. Carece de lógica en principio, porque en La Vieja Usina debe haber 2.500 m2, o 3.000 m2, quiere decir que debería estar habilitada para 3.000 personas. Pero esa cantidad de personas en La Vieja Usina, en un recital de rock, es un tercio de la sala. Este ortodoxo mecanismo que se generó desde Cromañón hasta ahora, -que ya se está flexibilizando un poco-, hizo que los primeros conciertos fueran muy estrictos. La 25 tocó en un lugar vacío y afuera había 1.500 o 1.000 personas que querían entrar. Desde afuera se veía que estaba vacío, lo que generó una cierta insatisfacción en el público -nada que no

(19) En la provincia de Córdoba, la **seguridad de las personas** en los Espectáculos Públicos debe estar garantizada por personal policial y de bomberos. Además obligatoriamente debe haber personal de Bomberos en el lugar y, en el caso de la utilización de pirotecnia, solo un "tirador autorizado" puede hacerlo. Ellos, junto al productor /organizador y la seguridad privada contratada por éste, acuerdan las medidas en cada caso.

pudiéramos manejar. Era muy injusto, había gente que viajó desde el interior para verlos. En la Ordenanza se establece un mecanismo para habilitar que se está volviendo a modificar, se tomará como punto de partida lo que dicen los bomberos, es decir, dos personas y media por m2 en la habilitación de espacios abiertos.

Es necesario hacer una ampliación de detalle en el mismo contrato, explicando lo que uno quiere hacer. Hoy por hoy, una de las mayores exigencias de la Municipalidad de Córdoba son los baños químicos. Además, claro, de cumplir con las exigencias de la salida de emergencia y el fuego, hoy todo tiene que ser ignífugo, hasta los instrumentos. Nosotros rociamos los telones con un proceso químico cada seis meses, lo que da tranquilidad a todos los sectores -la realidad es que demora el encendido solamente. Con inspectores de la Municipalidad y con Bomberos se labra un acta que establece y certifica el proceso ignífugo. Es muy importante exigir en el contrato con el local, que éste cumpla con todos los requisitos de la habilitación, porque existe la posibilidad de que se complique un concierto porque el lugar puede estar habilitado, pero le falta el trámite de sonorización, -mecanismo por medio del cual se mide que los decibeles que salen al exterior sean los aptos para que todo el mundo pueda convivir. Después de Cromañón, todos los mecanismos que existían en la Argentina para apaciguar el sonido resultaron ser altamente contaminantes en el contacto con el fuego, y los que realmente se podían utilizar eran tan caros que en ningún lugar los tenían. Por ende, lo más simple fue sacarlos, lo que hace que suenen mal. Aunque esto puede arreglarse con un buen sonido, queda el problema de filtrado de sonido para afuera y, por ejemplo, en la zona del ex Abasto(20) está plagándose de ruidos molestos, con todos los inconvenientes que puede traer eso a los vecinos, al dueño del lugar y a los organizadores mismos, quienes corren el peligro de que les suspendan el espectáculo.

Se debe tratar de establecer toda la documentación y los resguardos que puedan incluirse en el pacto que uno hará con el lugar, desde el 30 de diciembre del 2004 más que nunca. La habilitación municipal con todos sus requisitos, con una copia adjunta de la misma, a nombre de quién está la habilitación y que éste sea el mismo que firma el contrato -sería lo ideal-

(20) Zona de la ciudad de Córdoba, situada en los márgenes del Río Suquía, donde se concentran gran cantidad de espacios de música en vivo.

si no que el titular la haya cedido al dueño del local. Hay que tener en cuenta esos requisitos, porque hacen a la protección que uno tiene para poder desarrollar el concierto dentro del marco de la Ordenanza. Cuando se hace el trámite de solicitud para la habilitación de Espectáculos Públicos, se necesita el contrato de locación y el contrato con el artista. En el primero está claro si el lugar es apto o no para hacer espectáculos, pero puede que sea un lugar no apto para hacer determinadas cosas y que, generando modificaciones, se logre adaptarlo, como las canchas de fútbol.
Antes hablé del problema de los baños. La Ordenanza establece un número X de baños por cantidad de gente que, para mí, está un poco sobredimensionado, porque la realidad es que de acuerdo a la cantidad de m2, se calculan los baños que se necesitan. Yo propongo que los baños se dispongan de acuerdo a la cantidad de taquilla, sobre todo cuando hoy se puede contar con baños químicos. Si es una discoteca no hay problemas, pero hoy La Vieja Usina está teniendo un serio problema y cuando se hace un concierto para mil personas, se tiene que contratar, igualmente, la cantidad de baños que establece la Ordenanza. Es decir, uno puede gastar $2.000 en baños, que es un poquito menos de lo que cuesta alquilar ese espacio. Pero si se reflexiona un poco, resulta obvio que si van mil quinientas personas no hace falta que incorporemos los baños químicos; pero como están previstos y exigidos en el Alta Municipal, al dar el Alta del espectáculo debe llevarse la contratación de los baños químicos. Y muchas veces ni siquiera son utilizados por el público, menos aún si hay un buen baño construido en el mismo lugar. En el caso de La Vieja Usina los sanitarios no alcanzan si va la cantidad tope de gente para la que está habilitada, que creo que son cinco mil quinientas personas, allí sí se justifican los químicos. Pero no si el público está compuesto por mil quinientas personas que van a disfrutar de un show sentadas, con los accesos de los baños perfectamente señalizados. No se está mejorando la calidad del servicio, ni se está haciendo más sanitario el espectáculo. Simplemente, se está cumpliendo con una Ordenanza que no tuvo en cuenta esa realidad: el lugar es inmenso y la gente que asiste no siempre es tanta.
En nuestro negocio no sucede que vayan dos mil quinientas personas a comprar la entrada a la puerta, porque generalmente las adquieren por

anticipado. Existen mecanismos de motivación para la entrada anticipada, a través de los descuentos y, por otro lado, hay sitios donde las entradas son numeradas, y se puede elegir apreciar el espectáculo desde un mejor lugar. Eso hace que se agoten o que, por lo menos, se tenga un panorama más o menos claro de cómo van a ir las cosas antes del *show*. La Municipalidad también lo sabe, porque va acompañando este proceso.

Cuando se quiere hacer un *show* en un espacio no convencional para ello, como puede ser un resto bar, la Ordenanza establece cuáles son los lugares donde pueden hacerse espectáculos musicales. Para ellos, la Municipalidad elaboró un nuevo ítem, que es "centros culturales", que define a esos lugares que no estaban contemplados en la Ordenanza y a los que les pedía cosas que no podían cumplir. La Municipalidad los incorpora en la Ordenanza, pero no por la vía de Espectáculos Públicos sino por la vía de Cultura, dándoles un tratamiento especial respecto a lo impositivo y a los espectáculos públicos que allí pueden montarse. Esto no quiere decir que se les permita la falta de matafuegos, sino que simplemente tienen en cuenta la actividad que desarrollan. No es lo mismo un espacio donde se hacen encuentros poéticos, que un lugar donde tocan *heavy* metal. Son públicos diferentes, las reuniones son diferentes. Los ámbitos determinan la habilitación dentro de este rubro, pero la Ordenanza Municipal es súper estricta sobre dónde se puede y en dónde no se puede hacer un espectáculo. Incluso hay lugares que están habilitados para espectáculos sentados y, si una pareja se para, corre la mesa y se pone a bailar, y el inspector está de mal humor ese día, está violando la Ordenanza porque no está habilitado para que se puede bailar. Para que se pueda bailar, tiene que tener un mínimo de metros libres de las barras, entrando dentro del rubro discoteca. Las discotecas también pueden tener espectáculos.
En un restaurante cualquiera, para hacer cualquier cosa que se relacione con lo espectacular, es necesario tener la habilitación. Están enumerados taxativamente qué sitios pueden tener espectáculos y qué sitios no, qué espectáculos tienen determinadas características, cuáles pueden ir de Jueves a Domingo, o sólo los Viernes y Sábados. Todo está contemplado

en la Ordenanza, y en la Habilitación Municipal consta la categoría. Cada una de estas categorías, como les decía, tiene sus requisitos, muchos de los cuales están relacionados con los metros cuadrados con los que cuenta el lugar. En el caso de un restaurante con show, que sería un "restaurante con espectáculo y baile", tiene ciertos requisitos de habilitación y de horario de funcionamiento. La Ordenanza establece qué es lo que se puede hacer pero, a veces, uno es más creativo que la Ordenanza. Las pistas de baile tienen que tener por lo menos 600 m2, y explica cuáles son los requisitos para cada uno de los locales: disco-bar, salón múltiple de hoteles, club nocturno, discoteca.

Respecto a SADAIC

Cuando los empresarios importantes de Buenos Aires empezaron a traer artistas internacionales muy grandes a la Argentina, se dieron cuenta que no tenían inscripto en SADAIC sus derechos de autor. El mecanismo consistía en pagar en ese ente, que transfería a los organismos que les recaudaba a ellos por la protección de sus derechos de autor (en España, Inglaterra, EEUU, etc.), pero notaron que había una forma de recuperar parte de eso y comenzaron a aparecer los grupos soporte. Los empresarios contratan al artista que va a tocar como grupo soporte, pagándole determinados honorarios. Esto tiene una gran ventaja: les asegura a los nuevos artistas una alta posición -tocar como banda soporte de grupos importantes, como los Rolling Stones, o de algún artista internacional. Por lo general, las compañías discográficas apoyan esto, porque es una forma de lanzar a sus artistas. Y el empresario, a través de un contrato privado, se queda con los montos que ingresarían por SADAIC por ese espectáculo puntual. El ente, así, divide la cantidad de temas que se ejecutan en vivo y lo distribuye entre los autores. Por ejemplo, si los Rolling Stones tocan treinta temas, Grinbank convoca a seis artistas que tocan cinco temas cada uno, la mitad de los derechos de autor la perciben los Rollings Stones y la otra mitad los soporte. Estos artistas, mediante un contrato privado -no en todos los casos-, suelen cederle el ingreso que les genera haber tocado en el Estadio de River para 70.000 personas, cosa que no habían hecho

nunca en su vida. Artistas muy jóvenes, de modo que no tienen grandes ingresos por SADAIC, ceden ese hecho puntual. Posteriormente, cuando llega desglosada la planilla, se diferencia qué correspone al recital que han hecho en River, donde los artistas tocaron, y ésa es una forma en la que el empresario suma artistas soporte, al mismo tiempo que el artista aprovecha y difunde su actividad frente a una gran cantidad de gente, y se recupera un poco del dinero que se paga a SADAIC.
Alguien nos contaba en una oportunidad un problema que tenía en Jujuy, vinculado con que los inspectores de SADAIC, tal vez por una negociación o tal vez porque no son gente del todo honesta, les contaban más público del que había entrado. Entonces se plantea la cuestión de cómo se hace para defender los propios intereses como productor de espectáculos, si los que regulan cuentan de más. Allí empieza un tire y afloje que, por lo general, termina en una relación nociva. No es lo que recomiendo para cuando uno hace espectáculos pequeños y recién empieza, sino cuando uno tal vez hace un recital muy grande, donde una diferencia entre cinco mil y seis mil personas tal vez no se percibe a simple vista, o un estadio de fútbol, donde entre cuarenta mil y cuarenta y cinco mil personas no hay diferencia. Pero en un borderaux, cinco mil personas a $ 30 es mucho dinero. Por eso siempre es bueno tener controles propios. Esto es 100% práctico, olvídense de la parte legal, porque es para controlar a los que nos controlan. Hay que tener muy en claro que las legislaciones que están vigentes en Argentina hacen que no podamos evitar a SADAIC bajo ningún punto de vista. Y este organismo va sobre la pared, sobre el ladrillo, sobre lo que está construido. Esto quiere decir que si yo no pagué SADAIC en Estadio del Centro, los inspectores le van a cobrar a Estadio del Centro, y el que no va tener la habilitación para hacer espectáculos es Estadio del Centro. El sábado siguiente, cuando vaya otra banda y no pueda tocar, me va a ir a ver a mi casa y voy a tener que pagar SADAIC en dos minutos. Y ¿qué puede hacer para que le paguen? Una de las medidas puede ser inhabilitar repertorio. Es una medida horrible y muy sana para ellos, por medio de la cual, a través de una serie de elementos jurídicos, el lugar a donde no se pagó SADAIC en una oportunidad, queda inhabilitado para que se ejecuten repertorios. Por ende, no se puede tocar, al menos nadie

que tenga temas inscriptos en SADAIC. Y esos mecanismos de presión, que rara vez llegan a la práctica, son muy comunes. Entonces, si uno hace un contrato, probablemente le pongan una cláusula en donde se establezca que uno debe hacerse cargo de SADAIC. Es muy común cuando se organiza un show en una discoteca, que ésta ya tenga un pacto, un trato o una sociedad con SADAIC, entonces paga menos. A la discoteca le conviene garantizarse que el pago se va a hacer, entonces, en algunos casos, ellos se hacen cargo de pagar los impuestos para asegurarse. En Jujuy existe el caso de unos artistas que armaron, en contra de SADAIC, una organización, la Asociación de Músicos de Jujuy(21), como entidad o persona jurídica paralela, que comenzó una disputa o batalla legal, que finalmente ganó SADAIC.

El tema es así: nosotros tenemos un sistema constitucional piramidal, donde la Constitución regula al resto de las leyes, inclusive sobre la costumbre. El Derecho Consuetudinario, que es el que genera la costumbre, es un derecho muy importante en el origen de todas las leyes, a diferencia de los EEUU, donde se va juntando jurisprudencia, experiencia. Nuestro sistema es muy estructurado y, en esa estructura, SADAIC está muy bien posicionado. De ese modo, las leyes que regulan toda nuestra actividad, los amparan en todos los casos. La única batalla que no se puede ganar es ésa.

Muchos de los artistas argentinos están empezando a inscribirse en el SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), que es el organismo que recauda para España, lo que eso ha generado una gran preocupación en el Gobierno, que quiere crear un organismo paralelo con el objetivo de ofrecer opciones a la realidad actual: en SADAIC las registrás, SADAIC cobra, dice cuándo y cuánto paga. Pero la verdad es que no existe un antecedente en Argentina de un juicio que haya perdido este ente. Conozco muchos artistas que recaudan muy bien a nivel SADAIC, pero se quieren desvincular. El problema es quién los custodia, quién los cuida de que cualquiera salga a tocar sus temas y destruir sus canciones. O que otro las inscriba. Hoy el único organismo que los resguarda es ése. Hay un Registro de Marcas y Patentes en la Argentina, que tiene acuerdos con empresas, con organismos que lo regulan en el mundo y es casi tan importante como

(21) A.D.A.I.CO, Asociación de Autores, Intérpretes y Compositores

cualquiera de los registros de marcas del mundo. A SADAIC todavía le falta evolucionar en lo que es la administración de los recursos de los dueños de los derechos de autor. Por eso, si prospera lo que estamos trabajando con el Gobierno para modificar la ley del teatro, algunos determinados artistas van a poder optar por inscribir sus obras en ARGENTORES. Existe la Ley del Teatro que establece que todas las actividades que están desarrolladas en esa ley, son exentas de IVA. Uno de los planteos era ir por la Ley del Teatro y agregar los espectáculos musicales como un ítem más, como está el vaudeville, la danza, el drama, la comedia, todos los ítems del teatro. Esto también permitía la posibilidad, o por lo menos dejó una rendija de luz, de que algunos artistas incorporen sus repertorios, no registrados aún en SADAIC, como obras teatrales. O como obras que encajen dentro de alguna de las enumeraciones que tiene esta ley.

El Derecho de Admisión a los Espectáculos

La Municipalidad de la ciudad de Córdoba es algo ambigua en esto. Es un derecho, está en una Ordenanza global de la ciudad de Córdoba y en el Código Civil y que hoy, para mí, tiene una connotación muy grave: su ejercicio está mal visto. En el marco de la opinión pública, el ejercicio de este derecho puede traer aparejada la violación a otros derechos, aunque parezca un trabalenguas.

Muchas veces las leyes están elaboradas por personas que no están en la puerta de la discoteca impidiéndole el acceso a alguien. El Derecho de Admisión puede violar otros derechos, depende de quién, dónde y cómo lo ejerza. Hoy vivimos en una época de lucha por los derechos de las personas y contra la discriminación, por lo que este tema es delicado. Les propongo que lean el Derecho de Admisión, lo ideal es aclarar de antemano cuáles son los factores que pueden hacer que se le niegue el ingreso de alguien al lugar. Pero lo ideal es establecer: no entran menores, personas con máquinas de fotos, etc. Es necesario aclarar los requisitos para ejercerlo bien y no tener problemas. Si yo fuera su abogado, les recomendaría contar con un escribano y dos testigos para negarle el acceso a alguien. Porque si esa persona no entró porque estaba muy borracha, luego recu-

pera la cordura y puede hacer la denuncia; en ese caso, es su palabra contra la de él.
Sucede lo mismo con la prohibición de ingresar con cámaras. Pueden negar el acceso, por supuesto, si está aclarada la prohibición en la entrada. Todo tiene que estar en el ticket de entrada, incluso si es para mayores de 18 años. Por lo general, cuando hay un espectáculo en una discoteca, se determina que es prohibida para menores de 18 años. En algunos espectáculos en los que hay bebidas alcohólicas, últimamente se pacta con la Municipalidad que los menores pueden entrar sólo acompañados con los padres, quienes tienen que asistir con los documentos. Si bien hay muchos menores que van a recitales, las discotecas son mucho más estrictas con esto. Muchos de los lugares que establece la Ordenanza son prohibidos para menores de 18 años, por la venta de alcohol.
Hay que tener en cuenta que si la entrada es libre y gratuita, no puede regularse el acceso al espectáculo. Si es sólo gratuita, se pueden usar distintos filtros, por ejemplo, que tengan una entrada, -que no deja de ser un contrato, aunque sea gratuito-, en la que consten los requisitos sobre cómo ingresar y qué se va a ver. Pero si es **libre** y **gratuita**, no. Por eso cada vez se usa menos esa modalidad. Entrada libre es diferente a entrada gratuita. En los *Live 8*(22), por ejemplo, el 80% de las personas entraba gratis. Llamaban a un asterisco desde su celular, -que en realidad era una donación que habilitaba para entrar al concierto-, a través de un mensaje de texto. No era del todo gratuita, pero tenía un título que llegaba con la factura y que habilitaba el acceso.
Si ustedes piensan montar un espectáculo gratuito, deben buscar la forma para que se establezcan cuáles son las condiciones de ingreso: si la entrada se retira en la puerta, si no hace falta tener entrada, o si hay que ir a buscarla en determinado lugar. En la jurisprudencia que hace poco se conoció en mi contra por lo sucedido con Charly García en Cosquín Rock(23), por ejemplo, yo pacté un pago fijo de SADAIC, pero igual cursamos una consulta, porque ellos querían fijar como precio el monto del valor de la entrada media de la última vez que había estado Charly en Córdoba, que había sido en el Orfeo, es decir, había sido una entrada cara.
El valor que fija SADAIC por un espectáculo gratuito es aleatorio y tan

(22) Concierto multitudinario organizado con el fin de recaudar fondos para la lucha contra la pobreza en África, con espectáculos simultáneos en diferentes ciudades del mundo. Proyecto de Bob Geldof, en contra del G-8. Visite http://www.live8live.com/ para más información.
(23) En el año 2004.

amplio, que lo ideal es pactarlo antes. Es decir, determinar un valor histórico de una entrada para ciertas características de tal artista, a ellos se le hace una reducción en su porcentaje y sobre eso tributamos. Cuando plantea este tipo de cuestiones, no descarten poner un valor simbólico de la entrada de $ 0,20 o $ 0,30. De todas maneras lo puede ganar SADAIC, porque perfectamente puede demostrar que no se puede hacer un recital a $ 0,50.
Un Lugar(24), que tiene instrumentos para que la gente pueda tocar, ¿es un espectáculo público? El problema de la Ordenanza es que no está claramente definido qué tipo de actividades o eventos están catalogadas como "espectáculo". Es tan amplio, que es indefinido. Todo depende de la habilitación y la categoría con las que cuente el espacio. Qué días y a qué hora puede hacer espectáculos, qué días puede abrir y qué días no, en qué horarios abrir, quiénes pueden entrar y quiénes no, son todas especificaciones detalladas en la Ordenanza, dependiendo de la habilitación y categoría del sitio. Hace como diez años, con dos amigos, montamos un bar que vendía pizzas a la parrilla. En dos oportunidades fueron artistas amigos a tocar de manera íntima y acotada, lo que causó que clausuraran el lugar porque no teníamos habilitación para eso. La Ordenanza es tan específica, que incluso establece días y horarios, requerimientos físicos, etc. De todas maneras, la Ordenanza es una cosa y las habilitaciones que existen actualmente son otra, porque, en lo cotidiano, muchas veces uno cumple con los requisitos y recibe una habilitación distinta. O, por ejemplo, en este momento no se están dando habilitaciones en Nueva Córdoba por una política municipal derivada de la cantidad de lugares y quejas de los vecinos. Es decir, por más que se cumplan todos los requisitos, la Municipalidad no da la habilitación de espectáculo en vivo para Nueva Córdoba. Todos los espacios que tenían espectáculos en vivo, hoy son bares.

Cómo conseguir la habilitación para espectáculos públicos

El trámite para conseguir la habilitación está bien organizado: hay un mecanismo muy funcional, que se aplica desde la Oficina de Espectáculos

(24) Bar situado en el histórico barrio de Alta Córdoba, ciudad de Córdoba.

Públicos, -salvo que el lugar donde se vaya a hacer sea alguno de los sitios ya habilitados por la Ordenanza. Por lo general, los requisitos que se solicitan dependen del espacio en el que se va a hacer el espectáculo: contratación de policías, contratación de ambulancias, seguro de Responsabilidad Civil, dar de alta las entradas y llevarlas para que las sellen. Existe un plazo para cumplimentar todos los requerimientos, más algún otro -como la contratación de baños químicos, cuando es el caso de un lugar como los que antes citamos-, un plano del lugar, un croquis del espacio, incluso rampas y facilidades para personas con discapacidad. Nosotros, como productora, tenemos nuestra política al respecto: por lo general, los discapacitados no pagan y pueden entrar con un acompañante si están en silla de ruedas o si son ciegos.

También dentro de los requisitos para el Alta, existe el Seguro de Responsabilidad de Espectador. En el Acta, dependiendo del lugar y, muchas veces, del artista, se establece el monto del Seguro que se dispone que sea nombrado. Los listados son modelos pre-establecidos, planillas impresas en las que se rellenan los datos y agregan algunas cosas -a mano- que exigen poseer. El croquis, hoy por hoy, es muy importante. Allí se disponen las salidas de emergencia, cuáles son los mecanismos de vallado y qué se va a agregar al lugar en cuanto a estructuras móviles.

Con respecto a la policía -seguridad-, generalmente en los recitales se mantiene afuera. En los bailes de cuarteto, la seguridad está en manos de la policía, que está adentro. En los espectáculos de rock, hay toda una historia particular: inicialmente, en la época en la que la Dictadura Militar empezó a irse paulatinamente, el rock nacional volvió a despertarse. En el año '82 empezaron los primeros conflictos gravísimos con la policía en la puerta de los recitales, esencialmente porque ésta no estaba acostumbrada a convivir, sino a intervenir. Esto llevó a que todo el mundo estuviera muy intranquilo. Esa falta de convivencia entre la policía y la gente, provocó que paulatinamente se le fuera teniendo temor, sentimiento que posteriormente se convirtió en bronca.

Independientemente de que la policía que hoy existe no es la misma de la de aquella época, -las formaciones eran distintas, los roles eran distintos- la gente por transmisión de hermano o de padre, llega a un recital, ve a un

uniformado y teme, sea por la razón que sea. Es una realidad innegable, lo vivo constantemente. Ante esto, como iniciativa, muchos de los productores empezaron a reemplazar la policía dentro de los recitales por la seguridad privada, que es más parecida en el aspecto físico, en su forma de vestirse y en sus comportamientos, al resto de la gente y no provoca ese temor. Y se mantiene a la policía para la parte de afuera, porque es la única que tiene autoridad para intervenir en algún conflicto. Así, dejamos todas las áreas externas al cuidado de la policía, que son funcionarios públicos. Y el interior, que es responsabilidad nuestra, en manos de la seguridad privada. Esta seguridad se dedica a constatar que el público la pase lo mejor posible, tratando de pasar desapercibidos. Eso sería lo ideal: que parezca que no existen.

La policía tiene otro objetivo: hacerse notar. A nosotros eso nos sirve, para ejercer cierto control. Estratégicamente, la policía hoy, mientras más presencia tiene, más calma genera en el entorno -mientras se mantenga fuera del espacio. Tuvimos muchos conflictos porque los bomberos tienen un uniforme muy similar y ellos sí están adentro, lo que genera todo un resquemor. De todas formas, haber contratado los adicionales de policía que establece la delegación correspondiente, es un requisito en la Ordenanza para estar dado de alta.

Existe un área de la policía, y con esto ya finalizo, denominada Planeamiento. La Dirección de Planeamiento, se creó para la seguridad en los estadios de fútbol. Después se trasladó a la música, ya que los espectáculos empezaron a ser cada vez más masivos. Desde allí, un especialista decide cómo va a ser el operativo policial y designa las fuerzas de la policía que van a cubrirlo: Infantería, canes, caballos, uniformados comunes, guardias de policía, Comando de Acción Preventiva, Drogas Peligrosas, etc. Todos ellos, distribuidos en un mapa de planeamiento, conforman el operativo.

Hoy la Dirección de Planeamiento deriva a las comisarías la estrategia y el envío de personal. Personalmente, creo que esto es un error, ya que hay muchos comisarios que no están capacitados. En realidad, pensándolo bien, no tienen por qué estar capacitados para discernir cómo hacer un operativo específico para espectáculos públicos. Lo digo puntualmente

por que puede haber un muy buen comisario que es especialista en delitos que ocurren por la zona, pero que no sabe nada de recitales de rock. Por ejemplo, nuestra experiencia en un festival que hicimos, el Campus Rock. La verdad, era desproporcionada la cantidad y la calidad de la policía designada para tal operativo. Por una cuestión de seguridad, el comisario no quiso enviar muchas policías mujeres, que son fundamentales para el cacheo (medida de seguridad con policías, porque son los únicos autorizados a "participar en la intimidad": tocar los bolsillos, etc.): las mujeres policías hacen el cacheo a las mujeres y los hombres a los hombres. Estuvimos dos días en la comisaría para explicarle que necesitábamos a las mujeres porque la presencia femenina era muy importante en determinados sectores donde necesitábamos la presencia policial. Ese día hubo mucha demora para hacer entrar a las mujeres, porque había pocas efectivas femeninas para realizar los cacheos. Son cuestiones muy específicas, que se aprenden generalmente sobre la marcha y que siempre es bueno tener en cuenta para no fracasar estrepitosamente a la hora de organizar un espectáculo en vivo.

Con eso he terminado. Espero que les sea de utilidad la información y las experiencias que compartí con ustedes. Muchas gracias.

Derecho de Autor, Copyright, Copyleft

Por Lic. Marcela Rosemberg

Marcela Rosemberg. Licenciada en Letras Modernas UNC, colaboró en la Agencia Córdoba Cultura en la organización de jornadas de gestión cultural. Es beneficiaria del programa de Becas y Ayudas de la Secretaría de Cultura de la Nación. Está finalizando su Postgrado en Gestión y Políticas Culturales de la Universidad de Barcelona.

Cuando se crea una obra, sea artística, literaria científica o tecnológica, el autor tiene una serie de derechos sobre ella. Hasta hace poco tiempo éstos estaban regulados o bien por el derecho de autor (de origen francés) o bien por el *copyright* (de origen anglosajón), dependiendo de la legislación de cada país.

En Argentina, y prácticamente en toda América Latina y Europa, se utiliza el primero, mientras que el segundo es propio de Inglaterra y los Estados Unidos.

I. Antecedentes

En el siglo XVIII, el Estatuto de la Reina Ana (1710) fue la primera medida tomada en protección de la propiedad intelectual. Surgió en defensa de los intereses del creador ante la amenaza que le suponía la imprenta con su capacidad de copia masiva, y ante la demanda de los editores de tener derecho exclusivo y a perpetuidad sobre las obras compradas.

Esta norma real establecía el período durante el cual el autor gozaba de los derechos sobre su obra, que consistía en 14 años renovables por una única vez.

A partir de este antecedente se desarrollaron dos conceptos: por un lado el de copyright, que en Estados Unidos implica el derecho total sobre la obra, la cual es concebida como un bien enteramente comerciable. Por otro lado, en la Francia de 1777 surge la primera asociación, liderada por el dramaturgo Beaumarchais, que bregaba por el reconocimiento de los derechos de los autores.

Aún así, no fue sino hacia el final de la Revolución Francesa cuando se aprobó la ley del *droit d'auteur* (derecho de autor), que reconocía la obra como expresión del autor y, por ello mismo, inalterable sin su autorización previa e inseparable del mismo.

II. Derecho de autor

El derecho de autor, aplicable a obras tanto publicadas como inéditas, no es sólo de tipo patrimonial, -como es el caso del copyright-, sino que incluye a su vez el aspecto moral, indisociable de la creación artística. Su fundamento es la íntima ligazón existente entre el autor y su obra, ya que es ésta una expresión única y personal del aquél, y es por esto mismo que el derecho de autor surge en el momento de creación de una obra, sin que para ello se haga necesario inscribirla en ningún tipo de registro. Sin embargo, sí es un requisito indispensable que la obra haya sido fijada, sea cual fuere el soporte.

A tal fin, se considera como "obra" la expresión de una idea, no así la idea en sí misma ni el soporte en que se materialice: "La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos, pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí".(1)

¿Qué tipo de obras están protegidas por el derecho de autor? ¿Cuáles obras no son alcanzadas por esta ley?

En primer lugar, es aplicable a los siguientes tipos de obras:

- Libros, folletos, historietas y otros tipos de escritos;
- Compilaciones con carácter de creación intelectual (como enciclopedias);
- Dramaturgia;
- Coreografías, danzas y pantomimas;
- Composiciones musicales y letras de canciones;
- Grabaciones sonoras;
- Audiovisuales (cine, televisión);
- Conferencias y sermones;
- Radio;
- Artes gráficas, como dibujo, pintura, escultura, grabado, litografía;
- Diseño gráfico
- Fotografía (no necesariamente artística);
- Arquitectura;

(1) Artículo 1º de la Ley 11.723, conocida como la Ley Argentina de Propiedad Intelectual.

- Obras plásticas o gráficas de geografía o topografía (tales como ilustraciones, mapas, planos, croquis);
- Obras de artes aplicadas;
- Obras científicas;
- Programas para computadoras.

Sin embargo, las siguientes categorías, entre otras, quedan excluidas:

- Cualquiera de las obras anteriormente citadas, siempre y cuando no haya sido fijada en algún soporte.
- Títulos, nombres, frases cortas y lemas, símbolos;
- Meras listas de ingredientes o contenidos;
- Procedimientos, métodos, sistemas, conceptos o principios;
- Descubrimientos;
- Información de conocimiento público y sin autor original (calendarios, reglas, tablas u otras fuentes de uso común).
- Leyes, reglamentos y normas.

Los derechos de autor no acaban con la muerte del creador de la obra, sino que tras su muerte se establece un período -variable de acuerdo a las legislaciones de cada país- durante el cual sus herederos son titulares de estos derechos. Pero sólo el creador de la obra y sus herederos pueden detentarlos, ya que incluyen el componente moral mencionado. Éste, además de no ser en modo alguno mercantilizable, es irrenunciable e imprescriptible Cuando hubiera más de un autor, se los considerará como co-autores de la misma, y recién a partir de la muerte del último comienzan a contar los años (70 en la mayoría de los países, incluida Argentina) (2), antes de que la obra pase a ser de dominio público. Esto implica que puede hacerse uso de la misma sin tener que pagar por dicha explotación(3). En algunos países, los documentos oficiales pertenecen automáticamente al dominio público.

Los derechos conexos protegen a los actores que intervienen en otras fases de la creación artística, tales como intérpretes, traductores, editores,

(2) En algunos casos de obras anónimas institucionales, por ejemplo, el plazo es de 50 años, al igual que con las obras cinematográficas. En el caso de la fotografía el derecho es de 20 años contados a partir de la primera publicación.

(3) En Argentina existe lo que se denomina "dominio público pagante". Esto es: aún cuando hayan caído en el dominio público luego de transcurrido el plazo estipulado desde la muerte del autor (o del último de ellos) se continúa cobrando por la utilización de obras. El dinero recaudado es destinado a inversiones que tienen por objeto la formación de nuevos artistas, la creación de nuevas obras y su difusión.

productores, etc.
Los derechos de autor suponen, para el titular de los mismos, la exclusividad de:

- Autorizar la radiodifusión y comunicación pública de sus obras.
- Autorizar la reproducción directa o indirecta de su obra.
- Autorizar la distribución de copias de sus obras (por ello se entiende poner a disposición del público el original o ejemplares de su obra)
- Autorizar el alquiler comercial al público.
- Mostrar la obra públicamente, sea la misma de carácter literario, musical, preformativo, gráfico o audiovisual;
- Autorizar las adaptaciones, arreglos u otras transformaciones de su obra

III. Copyright

Este concepto con base en el derecho anglosajón abarca los aspectos patrimoniales de los derechos de autor, sin observar los aspectos derivados del derecho moral del autor frente a su obra.
En sus inicios en los Estados Unidos, según consta en la *Copyright Act* (1790), sólo se contemplaban "mapas, cartas de navegación y libros", sin abarcar otro tipo de creación artística. El autor, al igual que según el Estatuto de la Reina Ana, tenía derechos sobre su obra por 14 años, renovables una vez. Pasado este período, la obra caía en el dominio público.
Aún así, y como su nombre lo indica, el *copyright* (derecho de copia) otorgaba al autor el control exclusivo sobre la impresión de su obra, aunque posteriormente le otorgó derecho sobre cualquier forma de publicación de las mismas, incluyendo ya las modificaciones, traducciones, adaptaciones y demás productos que pudieran surgir a partir de su obra. Y junto con ello, aumentó el período durante el cual el autor detentaba dicho derecho.
El copyright protege a los autores de obras originales, y al igual que en el derecho de autor, la obra puede o no estar publicada. Sí debe estar fijada de forma tal que, aunque sea mediante la ayuda de un dispositivo, la obra pueda ser comunicada.

Los derechos patrimoniales son muy similares a los de derecho de autor. En algunos casos de artes visuales, el creador tiene "derecho de atribución e integridad" sobre su obra, medida que se asimila de alguna manera al aspecto moral del derecho de autor.
En casos de obras por encargo, es el patrono y no el artista quien posee el copyright de la misma. Actualmente, y por ser un derecho exclusivamente de tipo patrimonial, no suelen ser los artistas quienes tienen el copyright de sus obras, sino agentes intermediarios (editores, productores y otro tipo de empresarios), que son los que más beneficios perciben de la venta de estos productos, y son a la vez los abanderados de las luchas antipiratería, de la imposición del DRM y otros, -como se desarrollará más abajo.
Cabe destacar que, si bien años atrás era más visible la diferencia entre derechos de autor y copyright, actualmente con la presión de las transnacionales y otros grupos de poder, con base en su mayoría en los Estados Unidos, en casi todos los acuerdos internacionales predomina el segundo, con una visión más utilitarista de los derechos de una creación y las restricciones sobre la misma.(4)

IV. Marco Internacional

IV.1 Regulaciones y organismos

En cada país hay agrupaciones que tienen como fin la gestión de los derechos de autor. Si bien cada artista tiene la opción de gestionarse individual o colectivamente, la mayoría elige asociarse a alguna de estas entidades especializadas, que a su vez adhieren a convenios internacionales. Esto es, las entidades de un país (como la SGAE, en España, por ejemplo) cobran los derechos de autor de obras de autores -a veces- extranjeros y luego, a través de convenios existentes, los autores reciben su correspondiente beneficio de mano de la entidad de la que son socios (SADAIC, por ejemplo).
A nivel internacional, es la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) el organismo que trata nuevas regulaciones, analiza nuevas

(4) Consultar "Right or Left?", de Lillian Alvarez Navarrete. Este texto está disponible en la web. Se puede acceder a él desde diferentes enlaces, por ej. http://firgoa.usc.es/drupal/node/18451

problemáticas y dicta los pasos en la defensa del derecho de autor. Esta agencia fue creada por las Naciones Unidas en 1967. Administra 24 tratados internacionales(5) y tiene poco menos que 200 miembros.

IV.2 Objetivos

Las tareas principales de la Agencia, con sus organismos y Estados miembros, son los que siguen:

- Desarrollar y armonizar legislaciones relativas a la propiedad intelectual;
- Estudiar cuestiones relacionadas a conocimientos tradicionales;
- Proteger a nivel mundial la Propiedad Intelectual;
- Solucionar controversias relativas a nombres de dominios en la red;
- Fomentar el uso de la propiedad intelectual en los países en vías de desarrollo como medio de crecimiento económico:
- Promover la creatividad y la innovación;
- Desarrollar material de educación y sensibilización pública;
- Aumentar el grado de concientización social respecto de la propiedad intelectual.

Además, actualmente se proponen los siguientes objetivos:

- Fomento de una cultura de propiedad intelectual;
- Integración de la propiedad intelectual en las políticas y programas de desarrollo nacionales;
- Desarrollo de leyes y normas internacionales sobre la propiedad intelectual;
- Prestación de servicios de calidad mediante los sistemas de protección de la propiedad intelectual; y
- Aumento de la eficacia de los procesos de gestión y apoyo de la OMPI

IV.3 Documentos

El principal documento de referencia de la OMPI referente al Derecho Internacional de la Propiedad Intelectual es el Convenio de Berna (1971). Es a partir de ellos que se han podido introducir modificaciones y amplia-

(5) En dos casos, la OMPI co-administra dichos tratados, junto a otros organismos internacionales.

ciones, haciendo frente a nuevas necesidades e intereses. Respecto del derecho moral anteriormente mencionado, se dice

1) Con independencia de los derechos patrimoniales del artista intérprete o ejecutante, e incluso después de la cesión de esos derechos, el artista intérprete o ejecutante conservará, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones sonoras en directo o sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, el derecho a reivindicar ser identificado como el artista intérprete o ejecutante de sus interpretaciones o ejecuciones excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizar la interpretación o ejecución, y el derecho a oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación.(6)

Entre los últimos tratados aprobados, figuran el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT) y el Tratado sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas (WPPT). Ambos, conocidos como "Tratados de Internet" fueron elaborados en 1996; sin embargo no entraron en vigencia sino hasta 6 años después, en el 2002. Los mismos contemplan el impacto generado por Internet y la llamada "era digital" en la difusión de obras protegidas por el derecho de propiedad intelectual. Los principales tratados de la OMPI respecto del Derecho de Propiedad Intelectual, son:

- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (texto de 1886, con sucesivas modificaciones, revisiones y enmiendas, la última en 1979)
- Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (Ginebra, 1996, WCT)
- Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (1961)
- Convenio de Ginebra para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas (1971)
- Convenio de Bruselas sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite (1974)

(6) Este texto figura en el Capítulo III del Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución de Fonogramas, Ginebra, 1997.

- Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (1996, WPPT)

Es en la OMPI donde se debaten las medidas y aproximaciones necesarias frente a diversos escenarios, sean tradicionales (como por ejemplo modos de abordar el folklore y las tradiciones) o innovadores, a veces en constante cambio, y que presentan nuevos retos, a los que deben plantearse respuestas ágiles y aplicables.
Frente al fenómeno de la "globalización", la OMPI ha debido buscar maneras de simplificar la diversidad de registros de la propiedad existentes en los diferentes estados miembros y compatibilizarlos. Y a partir de allí, procura lograr que los miembros firmen los tratados y los hagan cumplir en sus respectivos territorios.
Ha sido el advenimiento de la era digital la situación que más conflictos ha generado, ya que el paso del sistema analógico al digital implica un salto cualitativo para el cual la legislación vigente aún no está preparada.
A este fin, se ha creado el Programa Digital de la OMPI, con la finalidad de divulgar y fomentar la propiedad intelectual en Internet y de proteger los derechos de autor en la sociedad digital. Este programa tiene asimismo el objetivo de colaborar en el avance tecnológico y la alfabetización digital de los países en vías de desarrollo o con economías de transición.
Los principales puntos de este programa son:

- Ampliar la participación de los países en desarrollo mediante WIPONET para facilitar el acceso a información acerca de propiedad intelectual, para lograr su participación en la elaboración de políticas globales y para obtener beneficios provenientes de la propiedad intelectual;
- Promover los cambios jurídicos internacionales en lo relativo al comercio electrónico, y adaptación de los mecanismos a la sociedad digital;
- Armonizar las problemáticas de nombres de dominios en la red;
- Regular las responsabilidades de propiedad intelectual de los proveedores de servicio en línea;
- Ajustar las problemáticas del derecho de autor frente a las descargas de obras de la red y el comercio electrónico.

Es decir, es un paso que se da a nivel internacional para adecuar las legislaciones vigentes a los cambios generados por los nuevos medios de comunicación de la era digital.
Puntualmente, y frente al boom de las descargas *on-line*, el Glosario Trilingüe de Propiedad Intelectual y de Derechos de Autor afirma que la vulneración del derecho de autor es la:

> Utilización ilícita de una obra protegida por derechos de autor y que precisa, por ley, una autorización previa. Algunos ejemplos son exposición, copia, representación o ejecución, radiodifusión y otra transmisión pública de la obra sin autorización; puesta en circulación, exportación e importación de ejemplares de una obra sin autorización previa o plagio; realización de una obra derivada sin el consentimiento del autor, etc. En los países que protegen el derecho moral, la deformación de la obra o la omisión de una mención de la paternidad de la misma constituye una violación de los derechos de autor.(7)

De este modo, el ánimo de lucro no se menciona y, según esta definición, cualquier copia realizada de una obra (auque sea para uso privado) sin la autorización pertinente constituye un delito.
En la Argentina rige la ley 11.723. Su texto completo (el original o con sus modificaciones) y la reglamentación la misma, más otras leyes, casos de jurisprudencia, etc., pueden consultarse en:
http://www.hfernandezdelpech.com.ar/Propiedad_intelec.htm
En el texto de la citada ley no se hace mención de la copia privada. Sin embargo en la Ley 23.741, modificatoria de la 11.723, se incluye el artículo 72 Bis, que dice:

> ARTICULO 72 BIS.- Será reprimido con prisión de un mes a seis años:
> a) El que con fin de lucro reproduzca un fonograma sin autorización por escrito de su productor o del licenciado del productor;
> b) El que con el mismo fin facilite la reproducción ilícita mediante el alquiler de discos fonográficos u otros soportes materiales;

(7) De: http://www.acta.es/derechos_autor/da_glosario.htm

c) El que reproduzca copias no autorizadas por encargo de terceros mediante un precio;
d) El que almacene o exhiba copias ilícitas y no pueda acreditar su origen mediante la factura que lo vincule comercialmente con un productor legítimo;
e) El que importe las copias ilegales con miras a su distribución al público.(8)

Este artículo refiere a las copias que se hacen de las obras con fines de lucro, lo cual, sin negar las diferencias conceptuales que acarrea, camina en la misma dirección que la copia privada en los países europeos. En ninguna otra parte de la ley se aborda este tema, y de hecho las palabras copia y lucro sólo aparecen en este artículo nuevo.(9)
Creo oportuno recordar que las constituciones y legislaciones europeas han desempeñado en numerosas ocasiones el papel de ejemplo o fuente de ideas para posteriores reelaboraciones o aplicaciones en nuestro país(10). Es por esto mismo que, si bien hay que salvar las diferencias, no se puede negar el parecido que este artículo 72 Bis presenta respecto de la Copia Privada. Por ello es que las discusiones en torno a la copia privada son de suma importancia en Argentina también, puesto que los problemas que implica, al igual que las soluciones que se plantean, responden a un escenario similar.

Las organizaciones reconocidas en la Argentina para la gestión de los derechos de autor son SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina), CAPIF (Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas) y AADI (Asociación Argentina de Intérpretes).

SADAIC fue creada en 1936 a partir de la fusión del Círculo Argentino de Autores y Compositores de Música y la Asociación de Autores y Compositores de Música. Sin embargo, recién fue reconocida en la ley 17.648 -promulgada en 1968- como:

(8) El texto de la ley se puede encontrar en Internet. También es útil consultar la página del Instituto Nacional de la Propiedad Industrial.
(9) De hecho, la palabra lucro también aparece una vez, en el artículo 27, que versa sobre los discursos políticos y literarios, y conferencias "sobre temas intelectuales".
(10) Sin por ello implicar que se copie lo que se hace en Europa, sino asumiendo las similitudes que histórica y culturalmente nos vinculan a (algunos de) ellos, y por ende, la utilidad que pueda tener para nuestro país observar críticamente y aprender de lo que allí sucede.

"...asociación civil y cultural de carácter privado representativa de los creadores de música nacional, popular o erudita, con o sin letra, de los herederos y derechohabientes de los mismos y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca."(11)

Y las tareas que tiene a su cargo en forma exclusiva son las de "verificar la percepción, administración, defensa y ejercicio de los derechos autorales a cargo de la asociación".(12)

ARGENTORES cumple una función similar respecto de obras de cine, radio, teatro y televisión, y la ley que la reconoce como tal es la 20.115, del año 1973.

CAPIF, por su parte, no es una asociación que represente a particulares directamente, sino a la industria de la música en nuestro país, y agrupa compañías discográficas multinacionales e independientes. A diferencia de las otras dos, no es reconocida por ley sino por el Decreto del Poder Ejecutivo Nº 1715, de 1958. Ésta, junto con CAPIF, conforma AADI CAPIF, que representa a artistas e intérpretes, y son asimismo una asociación sin fines de lucro con tareas recaudatorias.

IV.4 Excepciones a los derechos de autor

Las leyes de propiedad intelectual contemplan siempre ciertas situaciones en las que la utilización o copia de una obra no está gravada. Éstas son situaciones de uso justo o razonable ("fair use") de las obras protegidas por el derecho de propiedad intelectual, y son las que siguen:

- Docencia
- Investigación
- Crítica
- Noticias
- Comentarios descriptivos

(11) Ley 17.648. Sociedad Argentina de Autores y Compositores de música. Está disponible en Internet. Un enlace posible para consultarla es http://www.hfernandezdelpech.com.ar/Leyes/Ley%2017648%20SADAIC.htm . SADAIC también es mutual, y brinda asistencia médica a sus socios.
(12) Ibídem.

A su vez, hay otros factores que también determinan la legalidad o ilegalidad de la utilización de una obra:

- La extensión de obra utilizada en la creación de un nuevo producto (por ejemplo, para obras de carácter musical hay un límite establecido de 8 compases)
- Que no se persiga el lucro en su utilización
- Ante casos de incapacidad del usuario (principalmente para personas con discapacidad visual) se permite, por ejemplo, hacer copias del material al Braille o a formatos audibles.
- Las incidencias de este uso sobre la rentabilidad de la obra y sus potenciales consumidores
- La copia privada, que es la copia que un usuario particular hace de una obra para su uso y disfrute, sin ánimo lucrativo (copiar un CD a cassette para escucharlo en el auto, por ejemplo).

En la sociedad digital, con el auge de las descargas de música, vídeos, imágenes y programas a través de Internet, los dos últimos puntos mencionados entran en conflicto, y son numerosas y diversas las reacciones ante este fenómeno, como se verá más abajo.
El tema de la copia privada es uno de los que más discusiones ha generado, ya que si bien se permite reproducir una obra para uso y disfrute personal, la magnitud de las descargas de obras de Internet recae en un menor usufructo de las mismas por parte de los titulares de los derechos de autor.(13)

V. Acceso a la cultura y copyleft

V.1 Cambio de escenario

En los últimos años hemos asistido a un desarrollo vertiginoso de la sociedad digital. Las nuevas tecnologías se incorporan velozmente en nuestra cotidianeidad, a un paso cada vez más acelerado. El impacto de las mismas en los hábitos sociales se hace ver en el mp3, el i-pod, el WiFi...

(13) Para ampliar las discusiones actuales respecto de este tema, pueden consultarse, a modo de ejemplo, las siguientes páginas: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/lac/es/ompi_da_mex_05/ompi_da_mex_05_4.pdf o http://www.cedro.org/Files/foro46.pdf

Las redes de comunicaciones son cada vez más desarrolladas, firmes y se hacen naturales nuevas formas de comunicación (el móvil y los sms, por ejemplo, o la proliferación de blogs). Por otro lado, se ha logrado el reconocimiento de los derechos culturales. Los sujetos son más concientes de sus derechos y buscan ejercerlos(14). Y la red resulta un espacio prometedor como modo de acceso a la cultura, a la vez que de expresión personal.

Todo ello junto a un mercado cultural monopolizado por pocas empresas, dominantes en diferentes áreas (televisión, cine, música), y precios a veces inaccesibles al consumidor. En este marco, los soportes digitales, las tecnologías de copiado y reproducción, y los sistemas P2P (peer- to- peer) parecen brindar una solución al permitir que los usuarios de la red puedan acceder a productos culturales. Las copias digitales no pierden calidad, cada uno baja lo que le gusta o interesa, sin tener que comprar un disco entero por una canción. A partir de la utilización de programas de descarga de archivos P2P (tales como el E-mule o el Ares, por sólo citar algunos de los más difundidos) el consumidor pasa a ser usuario, ya que no está haciendo ninguna retribución económica a cambio del producto.(15)

V. 2 Piratería

El problema de la piratería surge cuando se comienzan a hacer masivamente, a gran escala, copias digitales de obras protegidas por la Ley de Propiedad Intelectual, con fines de lucro. Esto tiene como consecuencia una importante caída de las ventas de las empresas distribuidoras, afectando el círculo completo de la producción artística, desde el artista al distribuidor (por no mencionar que, habida cuenta de esta situación, los precios suelen aumentar para suplantar los ingresos no percibidos a causa de la baja de ventas por piratería, y quien acaba pagándolos es el consumidor final).

Según la IFPI (Federación Internacional de la Industria Fonográfica)(16), un 34% de los discos en el mercado son ilegales, superando en la Argentina el 50% y más del 80% en países como China o Paraguay.

El acento actualmente parece estar puesto en el ámbito de la copia priva-

(14) El tema de los derechos culturales no está desarrollado aquí ya que está ampliamente desarrollado en otra sección de este módulo.

(15) Algunas de las ideas expuestas en este punto provienen de ponencias inéditas del abogado José Ramón Gil Cantón.

(16) La CAPIF es uno de los miembros de ésta.

da, ya que -como se ha expuesto más arriba- esta es una excepción a la violación del derecho de autor, por lo que es legal hacer una copia de un producto artístico para uso y disfrute personal, sin fines de lucro. Pero por otra parte, las descargas de archivos de la red han acarreado una baja en las ventas, sean estas con o sin fines de lucro.

De allí que se ha dado en llamar piratería a cualquier descarga de la red de un archivo protegido por el derecho de autor. De momento ello no está definido legalmente, aunque ya se empiezan a tomar acciones en este sentido. Es lo que se actualmente se denomina la pelea virtual. Algunas de las principales reformas legales afectan los "derechos de distribución" y de "comunicación pública". Desde el Parlamento Europeo, por ejemplo se busca afianzar el primero limitando la copia privada, ya que va en contra del presupuesto de este derecho, que implica copias por beneficio (Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y el Consejo).

Respecto del segundo, se cuestionan los alcances de la comunicación pública: el hecho de que muchas personas puedan acceder a una obra desde un mismo soporte físico puede tener amplias variaciones espaciales y temporales, puesto que no se especifica que la gente tenga que estar junta o que la comunicación deba ser simultánea (como en el cine o una discoteca).

En España se han tomado medidas respecto del derecho de reproducción (copiado) ya que se entiende que el mismo implica la fijación de la obra, y que la copia en formato digital es también la fijación de la obra en un soporte, y por tanto, se está invadiendo uno de los ámbitos propios del autor. Como respuesta a esta situación, se ha comenzado a cobrar un canon, no sólo a los CDs o DVDs, sino también a todos aquellos implementos factibles de ser utilizados en la copia de obras protegidas por el derecho de autor (impresoras, memory sticks, etc.). Alegando inconstitucionalidad (se es inocente hasta que se demuestre lo contrario), se han iniciado litigios judiciales y movilizaciones en oposición al cobro de dicho canon (para más información, ver www.esteblog.nosjode.com o www.todoscontraelcanon.com entre otros).

Junto con ello, las reformas legales permitirían implicar al intermediario. Es decir, plataformas de intercambio de archivos como el Bearshare o E-

mule, que permiten las descargas gratuitas de archivos protegidos, podrían ser enjuiciadas por ello.(17)

V.3 DRM

Otra medida tomada para prevenir e impedir las descargas y copias es el DRM (Digital Rights Management). Esta sigla denomina un conjunto de nuevas tecnologías digitales (tanto hardware como software) que tiene como fin controlar la utilización de determinados datos protegidos por la propiedad intelectual (música, películas, etc.). Consiste en que determinados archivos (de música en un CD, por ejemplo) sólo podrán ser leídos por el hardware si cumplen determinados requisitos, que en principio garantizarían la legalidad de la copia utilizada, impedirían duplicación de obras.

"Estas "medidas técnicas de protección" tienen su acomodo legal en el tratado aprobado por la comunidad internacional en el seno de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), en diciembre de 1996. El tratado insta a los países signatarios a adoptar una protección jurídica "contra la neutralización (elusión) de medidas técnicas eficaces que son aplicadas por los autores en el marco del ejercicio de sus derechos en virtud del presente tratado o del Convenio de Berna y que, respecto de sus obras, restrinjan actos que no estén autorizados por los autores concernidos o permitidos por la ley". El tratado no señala cómo debe organizarse esta protección, ni qué actos deben ser prohibidos".(18)

Sin embargo, esta tecnología va aún más lejos, controlando y obteniendo información acerca de quién, cuándo y cómo se accede a la obra, información que a su vez es recolectada por el proveedor del hardware y/o software. Entonces, se trata de medidas de seguridad para los productores de la obra, a la vez que de control y restricción para los usuarios. Restricciones desconocidas para los usuarios, a quienes no se les advierte de que los dispositivos que adquieren legalmente tienen DRM.

Es allí donde surgen casos de alguien que compra un CD original con DMR, y cuando lo quiere escuchar en su portátil (comprado legalmente, con los programas originales) no puede escucharlo por incompatibilidad

(17) Para ampliar esta información y obtener diferentes puntos de vista, se pueden consultar, entre otros, los siguientes enlaces: http://www.cmtv.com.ar/informes/pirateria/index.html , http://www.clarin.com/diario/2005/11/15/um/m-01090270.htm , o http://www.infosertec.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=1116&Itemid=285

(18) En: http://www.hipertext.net/web/pag208.htm. Es un texto bastante interesante y completo de Fernando Ramos Simón titulado "DRM: Protección versus accesibilidad de la información digital".

del software. En este sentido, las grandes compañías productoras de nuevas tecnologías (que a veces son las mismas o tienen vínculos con grandes corporaciones productoras de bienes culturales, como Microsoft, Sony- BMG, por ejemplo) intentan que se prohíba legislativamente la adquisición de dispositivos sin DRM, discusión que no está vinculada a la violación o no del derecho de autor.

"Esta actitud demuestra que el verdadero objetivo es, precisamente, *quitar* a los usuarios el control sobre sus dispositivos, y transferirlo a terceros: el proveedor de software, la editorial, la discográfica, etc. Son ellos, y no el público ni los autores, quienes operan los servidores y cadenas de distribución y control que sostienen los sistemas de DRM.

En otras palabras: estos mecanismos, que permiten saber qué escuchamos, leemos, miramos y producimos, e incluso impedirlo, están bajo el control de extraños, que por su intermedio nos controlan a nosotros."(19)

Y la discusión va aún más lejos, ya que los dispositivos con DRM sólo pueden ser leídos con determinado software. El software libre no es uno de ellos, por lo tanto si tienes Linux en tu ordenador y compras en una tienda un CD con DMR, no podrás abrirlo. Incluso en determinados países estarías criminalizado. La obligatoriedad del DMR se está incluyendo con carácter no negociable en los tratados internacionales de libre comercio.

De este modo, el DRM da un paso en la restricción del acceso a la cultura, y junto con ello, en la consolidación de los monopolios informáticos, en las industrias culturales y las comunicaciones. Choca contra la libertad de utilización de productos adquiridos legítimamente y viola la privacidad, al recoger información de qué, cómo y cuándo disfrutamos de los mismos(20). Implica asimismo la imposibilidad de hacer copias privadas, de implementar el *fair use*, de usar libremente material que ha caído en el dominio público(21), y de criminalizar a la sociedad por no utilizar determinado software, sin que se cometa ningún delito.

La polémica en este punto es extensa, y sus consecuencias alcanzan límites hasta hace no tanto impensables.

(19) En: Wikipedia, http://es.wikipedia.org/wiki/Gesti%C3%B3n_de_derechos_digitales.

(20) Por no ahondar en que estos dispositivos recogen información de qué música escuchamos, que páginas consultamos, que libros digitales leemos, es decir, recolectan y envían a terceros información sobre nosotros, nuestros intereses y lo que hacemos en nuestro hogar, desde nuestro ordenador.

(21) Por ejemplo, podrías ir a una mediateca pública y no poder abrir un CD con los textos de Martín Fierro. Estos dispositivos no distinguen entre las obras bajo protección y dominio público.

V. 4 Copyleft

Ante el panorama expuesto nos encontramos con dos posturas opuestas: De un lado quienes alegan que la descarga de archivos es piratería, ya que aunque sea para uso privado, trae como consecuencia que miles de potenciales compradores dejen de serlo, puesto que obtienen el producto de forma gratuita. De esta forma se estaría perjudicando al artista, quien vería sus ingresos por ventas disminuidos. Y junto con ello, se crea un hábito de falta de conciencia social al menospreciar las obras, ignorando el valor del trabajo que implica su realización.
Por el otro lado, surge cada vez con más insistencia la filosofía del Copyleft, que tuvo un gran impulso en la celebración del Foro Social de Porto Alegre.

El nombre copyleft tiene una serie de implicancias: por un lado la palabra "right" en inglés, a la vez que designa "derecho", implica también "derecha", término asociado por lo general a un ámbito conservador. "Left", por el contrario, significa "izquierda", con las diferentes implicaciones de la palabra, siempre en sentido opuesto a "right" Y además, "left" es también el participio de "leave", que es dejar, permitir, autorizar.
El Copyleft busca nuevas formas de acercar la cultura y el conocimiento a la sociedad, buscando soluciones que sin perjudicar al artista, tampoco perjudiquen al consumidor. Las actuales trabas y desarrollo de controles que surgen de la "defensa de los derechos de autor" son los obstáculos que deberían superarse para una sociedad más libre, con mayor acceso a la cultura.
En el marco copyleft hay un gran número de grupos y entidades que proponen otro modelo de licencias sobre las obras, que no sean necesariamente tan restrictivas como las que implican las actuales legislaciones acerca de derechos de autor o copyright.

> "Entendemos por licencias copyleft aquellas que permitiendo un mayor control de los creadores sobre sus obras, investigaciones y proyectos y una remuneración compensatoria más razonable por su

trabajo, también permiten a los usuarios finales un mejor acceso y disfrute de los bienes bajo este tipo de licencias no restrictivas (...) Será el objetivo principal de la Fundación potenciar, afianzar, organizar, incentivar, dirigir, realizar, proteger y defender la producción de cultura Copyleft, defendiendo los intereses de creadores, intérpretes, artistas, productores, usuarios y cualquier otro colectivo interesado en la misma, y acercarla a la población en general, realizando para ello cuantas actividades considere necesarias. Por cultura Copyleft se entiende aquella cultura en la que el autor permite en diferentes medidas la libre reproducción, distribución, difusión y transformación de su obra."(22)

Uno de los principales argumentos para ello es que no son realmente los artistas sino las multinacionales quienes pierden mucho dinero a causa de las descargas de archivos mediante Internet. Y que mientras muchos no pueden ejercer su derecho a la cultura, estas compañías establecen precios a veces prohibitivos. Precios que, a su vez, parecerían a veces estar impuestos no (solamente) en base a la oferta y demanda, sino por los acuerdos ilegales entre las compañías para mantener y hasta incrementar su precio en el mercado.

Según el Portal CM, especializado en música, el reparto de los beneficios económicos de la venta de un disco son aproximadamente los siguientes(23): 36% para la Discográfica, 26% para la tienda que los vende; 16% para Hacienda; 13% para el Distribuidor; 9% para el artista

El copyleft abarca derechos de los usuarios sobre las obras (software, cultura y ciencia), se propone liberar las obras de las limitaciones del derecho de autor con el fin de garantizar el acceso a la cultura y romper el monopolio de las multinacionales. En definitiva, se trata de la contraposición de "dos conceptos acerca de la cultura, el conocimiento y la información: o son considerados bienes sociales o son mercancías".(24)

A nivel legal, se suscita un conflicto entre los derechos individuales de los creadores y el derecho colectivo de la sociedad de acceder a la cultura. Y la pregunta que surge con más fuerza y más polémica en los ámbitos tanto locales como internacionales, es el de los límites de los derechos cultu-

(22) Tomado de http://www.fundacioncopyleft.org

(23) Se puede visitar el portal en http://www.cmtv.com.ar

(24) En la ya citada obra "Right or Left?" de Lillian Alvarez Navarrete, en el cual me he basado para el desarrollo de varios de los argumentos de este punto.

rales, sea hacia los artistas y sus obras, o sea hacia la sociedad que busca acceder a dichas obras.
Lawrence Lessig, uno de los principales -o al menos el más famoso- defensor del Copyleft dice en su obra *Free Cultura (Por una cultura libre)*:

> "...la cultura libre que defiendo en este libro es un equilibrio entre la anarquía y el control. Una cultura libre, como un mercado libre, está llena de propiedad. Está llena de reglas sobre la propiedad y los contratos, y el Estado se asegura de que se apliquen. Pero de la misma manera que un mercado libre queda pervertido si su propiedad se convierte en algo feudal, una cultura libre puede verse también desvirtuada por el extremismo en los derechos de la propiedad que la definen. Esto es lo que hoy en día temo que ocurra en nuestra cultura."(25)

Los alcances de este conflicto son globales, ya que desde los países económicamente desarrollados se intentan imponer a nivel mundial unos procedimientos y regímenes que son sumamente costosos por la preparación, tecnología y demás gastos que representan (como el DRM, por ejemplo). De no cumplir con estas normas, estos países arriesgan no ser considerados países seguros donde realizar inversiones, y perder posibles beneficios en tratados de comercio internacional. Por otra parte, estas reformas propuestas implican mucho gasto público, y en lugares como la Argentina, y gran parte del mundo, hay otras necesidades más elementales que cubrir.
De este modo los países poderosos, a través de las transnacionales, coaccionan a los más débiles para seguir un conjunto de pautas que beneficia a unos pocos, a la vez que avasalla otros modos de producción y disfrute de obras culturales no contempladas por el copyright. Y, como decíamos antes, el derecho moral del autor lentamente desaparece, al igual que los derechos de la sociedad de acceder a la cultura, de formarse, informarse y disfrutar. En este sentido, los avances contra la "piratería" no hacen sino imponer ciertas lógicas, a veces con sintomatología mafiosa, sin que ello repercuta en beneficios ni para los creadores ni para los consumidores. La brecha crece, y el acceso al conocimiento se torna cada vez

(25) Tomado de http://elastico.net/copyfight/ upload/free_culture_es.pdf

más complicado. El saber tiene valor de cambio y la creación (con el derecho de autor) se vacía de contenido ético.

En reacción a este camino que se está tomando y apuntalando desde los organismos internacionales, hubo un hecho puntual a destacar en el 2004 durante una Asamblea General de la OMPI (en la cual se discutía una Agenda de Desarrollo para la OMPI), y fue la propuesta renovadora que presentó el GAD (Grupo de Amigos del Desarrollo), compuesto por 14 países de América Latina, Asia y África. El documento "Agenda del Desarrollo" propone cambios radicales en el enfoque internacional de los derechos de autor, para que se priorice el desarrollo de estos países y se defiendan los intereses del consumidor.

"El GAD, encabezado por Brasil y Argentina, arguyó que recientes tratados internacionales celebrados en la Organización Mundial del Comercio (OMC) y la OMPI han obligado a países en desarrollo a adoptar criterios muy estrictos de derechos de propiedad intelectual, con efectos económicos y sociales adversos. El Grupo exhortó a orientar las normas y futuras negociaciones sobre derechos de propiedad intelectual hacia los principios de desarrollo.

Además, la OMPI debería cambiar su mandato, su sistema de decisiones y el asesoramiento técnico que brinda a los países. Finalmente, la organización debe promover la transferencia de tecnología a países en desarrollo. Los países del Grupo arguyen que la propiedad intelectual no es un fin en sí mismo, sino un medio para promover el interés público, la innovación y el acceso a la ciencia, y que debería existir un equilibrio adecuado entre el interés del público y el de los propietarios de esos derechos".(26)

Muchas iniciativas de Copyleft están creciendo y se están imponiendo en ciertos medios.

El ejemplo más claro tal vez sea el del software libre (como Linux, por ejemplo) utilizado en numerosas empresas y en dependencias gubernamentales. Lo mismo con buscadores de internet, basados en este tipo de software, y a su vez con la posibilidad de buscar específicamente contenidos libres (o con licencia Creative Commons, tema que se desarrolla a continuación) que de momento, rondan los 5 millones de páginas.

(26) Tomado de http://www.choike.org/nuevo/informes/2200.html

VI. Creative Commons

Creative Commons fue fundado en el 2001. Tiene un espacio en la red (www.creativecommons.com) que ofrece una alternativa sólida al copyright o al derecho de autor, ya que supera sus restricciones de uso sin por eso llegar a las descargas de material sin su autorización previa, independientemente de que consideremos eso piratería o no.
En este espacio, cada artista o autor puede elegir las formas en que quiere que su material sea tratado. Esta figura vuelve a cobrar importancia en el debate sobre el derecho de autor/ derecho a la cultura, y propone nuevamente un debate horizontal. No es ya la multinacional la que dicta que cualquier tipo de uso de la obra es delito, ni es ella tampoco la que sienta las reglas del juego.
Se trata ya de una acentuación muy marcada del derecho moral, de la conexión entre el artista, su obra y el consumidor.
En Creative Commons se ofrece un modelo legal en el cual la licencia de uso de una obra la decide el autor. Se quita de en medio el velo que implica la presencia de la multinacional, y el autor, según crea conveniente, dicta los usos que autoriza respecto de su creación.
De este modo tenemos que hay artistas que sólo permiten descargar la obra para verla/ escucharla, pero sin autorizar al usuario a hacer más operaciones con ella. Por otra parte hay otros que autorizan incluso a obtener fragmentos de la misma y realizar nuevas obras con ellos. El juego se abre.
Una de las principales ventajas posiblemente es que al quitar del medio a los intermediarios (grabadores, productores, distribuidores) el diálogo y las pretensiones del autor y el consumidor se vuelven más transparentes. Por un lado, el artista tiene mayor libertad que antes de decidir el tratamiento que quiere se le de a su obra. Si realmente no tiene problemas en que se difunda, escuche, grabe y reutilice su obra, puede hacerlo, autorizarlo. Ya no podrá refugiarse en que las restricciones provienen de la discográfica, y que no son decisiones suyas. Y un usuario de Internet ahora puede saber qué es lo que el artista autoriza. La excusa de la empresa monopólica ya no está al medio. Por lo tanto, si el autor no autoriza la

copia ya no se podrá decir que "descargamos música y películas, porque así accedemos a la cultura e igualmente el artista es tan poco lo que recibiría que si descargamos de forma gratuita no lo afectamos".
La discusión ya no es entre sujetos deseosos de cultura y multinacionales sedientas de recaudar más dinero a cualquier coste. Entra en juego el artista, el autor, el creador. El propietario.
Y a través de Creative Commons puede expresar lo que desea para su obra, decidir los alcances del uso, poniendo menos restricciones a su acceso (si así lo quisiera) a la vez que queda protegido legalmente. Es decir, si un creador cuelga un archivo pero no lo autoriza para fines comerciales, y luego alguien pretendiera utilizarlo con ánimo de lucro, por ejemplo, el primero puede entablar una demanda al segundo.

VII. Otros ejemplos de Copyleft

Hay otros tipos de licencias libres, enmarcados en la filosofía del Copyleft. Algunos de los más relevantes son: GFDL, implicado en la licencia libre de documentación. Su aplicación sirve para manuales y documentación para software; GNU es una licencia libre para textos, fotografías, contenidos audiovisuales, entre otros; LAL, que es una licencia de arte libre, que impulsa la apropiación de obras para la creación "por contagio o transformación" de nuevas obras, e incide en artes gráficas, audiovisuales y sonoras; Licencia para Países en Desarrollo permite utilización de obras en territorios específicos; Música Libre se propone que el creador obtenga sus beneficios del copyright, pero sin tener que hacer lo mismo con los intermediarios.
Todos estos modelos, como se ve, proponen una horizontalidad entre productores y consumidores, y alientan que el acceso a la cultura sea también motivación para nuevas creaciones.

Links

http://es.wikipedia.org/wiki/Gesti%C3%B3n_de_derechos_digitales
http://es.wikipedia.org/wiki/Derechos_de_autor
www.aadi-capif.org.ar (AADI- CAPIF)
www.acta.es/derechos_autor/da_glosario.htm (Glosario Trilingüe de Propiedad Intelectual y de Derechos de Autor)
www.argentores.org.ar (ARGENTORES)
www.capif.org.ar (CAPIF)
www.cedro.org/Files/foro46.pdf
www.choike.org/nuevo/informes/2200.html
www.clarin.com/diario/2005/11/15/um/m-01090270.htm
www.cmtv.com.ar/informes/pirateria/index.html
www.creativecommons.com
www.esteblog.nosjode.com
www.fundacioncopyleft.org
www.hfernandezdelpech.com.ar/Propiedad_intelec.htm
www.ifpi.org
www.infosertec.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=1116&Itemid=285
www.inpi.gov.ar (INPI)
www.sadaic.org.ar (SADAIC)
www.todoscontraelcanon.com
www.wipo.int (OMPI)
http://www.wipo.int/edocs/mdocs/lac/es/ompi_da_mex_05/ompi_da_mex_05_4.pdf

ANEXO

Otros Tratados de la OMPI

Propiedad industrial

- Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial (1883)
- Tratado de Nairobi sobre la protección del Símbolo Olímpico (1981)
- Arreglo de Madrid relativo a la represión de las indicaciones de procedencia falsas o engañosas en los productos (1891)
- Tratado de cooperación en materia de patentes (PCT) (1971)
- Tratado sobre el Derecho de Marcas (TLT) (1994)
- Tratado sobre el Derecho de Patentes (PLT) (2000)
- Arreglo de La Haya relativo al depósito internacional de dibujos y modelos industriales (1999)

Registro de Marcas

- Arreglo de Madrid relativo al Registro Internacional de marcas (1891)
- Protocolo de Madrid relativo al Registro Internacional de marcas (1989)

Denominaciones de origen

- Arreglo de Lisboa relativo a la protección de las denominaciones de origen y su Registro Internacional (1958, con su última modificación en 1979)

Clasificaciones internacionales

- Arreglo de Locarno que establece una Clasificación Internacional para los Dibujos y Modelos Industriales (1969, con modificaciones en 1979)
- Arreglo de Niza relativo a la Clasificación Internacional de Productos y Servicios para el Registro de Marcas (1957, con última modificación en 1979)
- Arreglo de Viena por el que se establece una Clasificación Internacional de los elementos figurativos de las marcas (1973, enmendado en 1985).
- Arreglo de Estrasburgo relativo a la Clasificación Internacional de Patentes (1971)

Plan de Descentralización Cultural en la Ciudad de Córdoba, Argentina, entre 1991 y 1999(1)

Por Lic. Claudio Massetti

Claudio Massetti. Entre 1991 y 1999 se desempeñó como Director de Cultura de la Municipalidad de Córdoba. En el año 2000, fue productor del homenaje a Marcel Marceau en el Teatro del Libertador, organizado por la Universidad Siglo 21. Desde agosto año 2000 al 2001 fue Director de Salas Nacionales de Exposición, Palais de Glace, en la Ciudad de Buenos Aires. Desde 2002 es Director Ejecutivo del Centro Cultural General San Martín, principal centro de congresos, convenciones y centro cultural de la ciudad de Bs. As. donde se desarrollan, ciclos artísticos de música, teatro, danza, artes visuales, multimedia y talleres artísticos. Como docente dictó cursos de capacitación en gestión cultural en: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Blas Pascal (Córdoba) y en la Fundación BICA de la Provincia de Santa Fe. Actualmente es coordinador del módulo de Políticas culturales del postgrado virtual de Gestión Cultural y Comunicación que dicta FLACSO y es profesor en Gestión y producción cultural de los cursos de capacitación al personal del Ministerio de cultura del Gobierno de la Ciudad de Bs. As.

La dinámica de los cambios

Una ciudad es una vasta red de latidos. Humanos, edilicios, comerciales, paisajísticos, estos latidos dan el pulso diario que construye su identidad. De vez en cuando el latido se hace irregular, el pulso se detiene, o se acelera: este indicio es la muestra de un cambio. Imperceptible primero, empieza a aparecer a la superficie bajo distintas formas. A veces un comentario, otras una mirada, mas probablemente solo una sensación. Cuando en el núcleo urbano algún componente se modifica, tal vez el ciudadano demora en advertirlo, tan ocupado está en leer las señales que le permiten sobrevivir.

Día tras día el habitante de la ciudad lee el tránsito, lee las ofertas publicitarias, lee los innumerables rostros de sus congéneres, lee prohibiciones y derechos, lee. Y mientras lee, una infinita variedad de mensajes pasan a su interior y son procesados. En este cotidiano camino de estímulos se produce una selección obligada por la necesidad, el gusto personal, las urgencias. También una participación a través de la adhesión o el rechazo. Esta participación genera, a su vez, modificaciones en los mensajes, si quién los emite desea establecer un proceso dinámico.

A la luz de estas consideraciones es importante, para todo gobierno, proponerse un objetivo: observar la realidad, planificar, realizar, volver a observar, modificar, volver a planificar... Los cambios, a veces, inmersos en la apretada trama de sucesos que se producen a cada momento, no llegan a la conciencia del ciudadano sino después de que éste haya recibido muchos indicios, pequeñas señales que se van sumando para construir una imagen.

(1) El presente material rescata las acciones generadas durante el período de la intendencia del Dr. Rubén Américo Martí en la ciudad de Córdoba. El texto fue elaborado con la supervisión y asesoría de la Sra. Lilia Lardone,

Primero analizar, después actuar

En diciembre de 1991, se realizó un diagnóstico de situación de la actividad cultural de la ciudad de Córdoba, República Argentina. Se intentaba delimitar la vigencia del concepto de la ciudad como tradicional núcleo cultural del interior del país, adquirido desde su fundación con la creación de la primera Universidad, el Real Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat y la Imprenta, y reafirmado a través del movimiento estudiantil de 1918 que culminó con la Reforma Universitaria proyectada hacia Latinoamérica.

Este diagnóstico iluminó elementos distintivos de una identidad ciudadana, una cultura con características bien definidas que se apoyaba en el espíritu crítico de sus habitantes. Apareció también una significativa escasez de espacios en donde cada uno pudiera encontrar una vía de crecimiento y de solaz.

Así empezaron a perfilarse las políticas, generando y observando las demandas, tratando de interpretarlas. Los objetivos tomaron forma con la participación de técnicos, especialistas y empleados municipales, quienes aportaron su experiencia para las innovaciones que el momento social requería.

Se trataba de crear nuevos ámbitos de participación , consolidar los ya existentes, delinear un perfil ciudadano que respetara identidades y rescatara sueños.

Los esfuerzos se concentraron en varias disciplinas del arte y la cultura: Letras, Teatro, Plástica, Música y Patrimonio. Cada área estableció políticas y estrategias, en el afán de incrementar los servicios que se ofrecían, de promover la producción artística y de recuperar los testimonios del pasado.

Hacer un balance de la gestión, entre 1991 y 1999, ha significado recordar. Así, aparecieron, una por una, las innumerables prácticas realizadas. También se presentó, en este recorrido imaginario, la cara de la gente que disfrutó de una política cultural sin exclusiones, abierta a las propuestas de una comunidad en constante evolución.

Extensión de los circuitos

En cuanto se inició nuestra gestión de gobierno, el deseo de atender las necesidades de los vecinos llevó a observar que el crecimiento de la ciudad había desbordado la infraestructura existente. Se contempló entonces, como acción prioritaria, el establecimiento de una Política de Descentralización Municipal.

Desde el área de Cultura, esta decisión hizo que, en los momentos iniciales de la planificación, se intensificara la búsqueda de estrategias para extender los circuitos tradicionales. Entonces surgieron interrogantes acerca de cómo facilitar el desarrollo de potencialidades artísticas y culturales. La primera medida fue dirigir el esfuerzo hacia la recuperación en los centros existentes, intensificando acciones. Por otra parte, se analizó la construcción de otros espacios en los **Centros de Participación Comunal** que empezaron a construirse. Y, sobre todo, se pensó en el armado de gestión autónoma, que permitiera a cada lugar elegir sus metas y desarrollarlas sin dependencia administrativa. Esos fueron los objetivos centrales de un proyecto que deseaba poner a disposición de los vecinos una variada gama de actividades culturales, recreativas, sociales, deportivas y de capacitación, cercanas a sus domicilios.

Para tener un cuadro claro de la situación en ese momento inicial, es indispensable volver a 1991. En ese año, la Municipalidad de Córdoba contaba con tres Centros Culturales, los viejos Mercados municipales de San Vicente, Alta Córdoba y General Paz, refuncionalizados a tal fin a principios de los años 80. En ellos se desarrollaban en total unos cincuenta talleres artístico-culturales, al mismo tiempo que espectáculos, conferencias y conciertos. Las Comisiones de Apoyo formadas por vecinos aportaban a su actividad, pero su tarea requería de la autorización de las autoridades centrales. El "Paseo de las Artes" funcionaba como sede administrativa de la Dirección de Cultura, en la Casona Municipal solo había un nivel habilitado y la Casa Malanca albergaba exposiciones plásticas.

Para revertir el panorama, se empezó por un estudio atento de las características de los diferentes núcleos urbanos, y se atendió gradualmente a la resolución de las innumerables cuestiones legales, administrativas, téc-

nicas y metodológicas que impedían contar con rápidas respuestas a las expectativas de los barrios. Estas metodologías cristalizaron en la creación de un modelo que se multiplicó, cuyo perfil se orienta hacia la generación de hechos culturales que respeten las idiosincrasias particulares y que estimulen la creación.
Para apreciar el valor otorgado a la cultura dentro de esta política de descentralización, es importante saber que, desde lo arquitectónico, en cada Centro de Participación Comunal la superficie asignada para capacitación y esparcimiento (1500 mts. cubiertos) abarca la mitad de las instalaciones generales. Y que por la tarde y noche también se invaden los espacios administrativos.
En los ya existentes Centros Culturales se empezó por realizar mejoras edilicias, ampliando el funcionamiento de talleres, y se continuó con la recuperación de otros edificios dependientes de la comuna.
El modelo diseñado facilita la puesta en marcha de políticas de apertura hacia la autogestión. Se tuvo en cuenta que estos propósitos debían cumplirse en lugares adecuados al encuentro y la participación: la creación de polos culturales en la ciudad era todo un desafío que se superó y se sigue superando, como podrá observarse a continuación, al enfocar cada caso.

Los Centros de Participación Comunal

En el caso de los Centros de Participación Comunal, las tareas se iniciaron a medida que los edificios eran inaugurados.
Lo realizado en los Talleres merece una atención especial. Su sistema de funcionamiento, las estrategias que se pusieron en marcha para determinar sus contenidos, los logros palpables, configuran un modelo que puede tener su réplica en muchas ciudades y pueblos de Latinoamérica.
Los Talleres Culturales están orientados, por una parte, hacia todas las disciplinas artísticas. Pero también se han tomado como objetivo indispensable, a requerimiento de los vecinos, aquellos que permiten una rápida salida laboral. Año tras año estas unidades de producción aumentan, en variedad y en cantidad, hasta llegar a topes impuestos sólo por la

infraestructura de cada CPC. Sería imposible citarlos a todos, desde los de Dibujo y Pintura en sus distintas variantes, hasta Serigrafía, Arte Textil, Literatura para Niños y Adultos, Radio y Periodismo, Teatro, Danzas, también en sus estilos y géneros, más Fotografía, Video, Folclore, Conexión de Gas, Computación, Yoga, Electricidad de Motores, Panificación Artesanal, Apicultura, Teatro, Expresión Oral, Escritura, Etc.

Si se tienen en cuenta los de salida laboral, hay que decir que muchos alumnos hoy trabajan en lo aprendido en Jardinería, Repostería, Peluquería, Diseño, Restauración, Enmarcación, Electricidad, Administración de Empresas, y volver a agregar muchos etcéteras.

Los Talleres funcionan como un sistema de autogestión: se programan desde cada CPC, los profesores se seleccionan luego de un detenido examen de antecedentes y propuesta, además de entrevistas personales. Cada alumno paga una cuota accesible (máximo 20 pesos por mes), monto que sirve de retribución al profesor una vez descontado un diez por ciento para la Comisión de Apoyo del Centro Cultural. Incluso hay algunos gratuitos, a cargo de docentes dependientes de la Municipalidad. Como es evidente, el dictado de clases en los talleres genera una excelente oferta de empleo a los artistas y profesionales que coordinan los grupos. Existe un programa de becas, que obliga a los profesores a tener un alumno becado por cada diez inscriptos en su taller. Las solicitudes son evaluadas por el Centro Cultural.

Hacer un breve balance de los logros significa señalar el notable crecimiento de la participación: de los 50 talleres de 1991 se alcanzo más de 800 en 1999, con una población de alumnos cercana a los 30.000 por mes, desde niñitas de tres años en Iniciación a la Danza, hasta mayores de 80 en Expresión Corporal o Gimnasia para la tercera edad.

La diversidad de la oferta está sugerida por la demanda, la gente encuentra cómo canalizar sus inquietudes y sus deseos en un ambiente digno y cuidado, cerca de su lugar de residencia. Comparten, participan, aprenden, desarrollan sus habilidades: los verdaderos protagonistas de los talleres son los asistentes, y esto se comprueba en las Muestras Finales. Durante 15 días, los trabajos realizados durante el año son expuestos al público y actúan de excelente publicidad para el ciclo siguiente.

Y hay que dar cuenta de otro paso adelante, lo que se denomina "Descentralizar lo descentralizado". No es un trabalenguas, sino una experiencia que ha llevado algunos talleres al Salón del Centro Vecinal o de la Parroquia del barrio, por períodos de tres meses. Una vez finalizado el módulo, se rotan los profesores, y de este modo se cubre un espectro social muchísimo más amplio. La mira está puesta en la formación de líderes que multipliquen el efecto capacitador con sus vecinos.
Cada Centro de Participación Comunal cuenta con un moderno Salón Auditorio, equipado técnicamente para albergar distintas manifestaciones culturales, en donde se despliega una programación que va desde las funciones de teatro para niños a la actuación de los instrumentistas más destacados, desde humoristas (carácter que identifica a los Cordobeses) a conferenciantes, de los cuerpos de Ballet a los Coros, de los Festivales de Teatros Independientes a los Ciclos de Poetas. Se selecciona lo mejor de la cartelera local y se construye un eje en torno al cual se mueven miles de chicos, jóvenes y grandes que encuentran siempre allí un motivo de interés cultural. También se ha logrado la formación de Cuerpos Estables (coros de niños, jóvenes y adultos, grupos teatrales y de danza), que agrupan voluntades y talentos y que proyectan hacia la comunidad sus realizaciones. Los espectáculos se multiplicaron a lo largo de estos años y cientos de personas concurrieron a las salas en donde se ofrece teatro, música, danza, exposiciones plásticas, fiestas de fin de curso, festivales, etc. Las escuelas cercanas acceden a disfrutar los Conciertos Didácticos de la Orquesta Municipal de Cuerdas, la Banda Sinfónica Juvenil y los Ensambles de la Academia de Música. La preparación de los eventos es responsabilidad de los encargados de cada centro, quienes programan libremente en función de los requerimientos de cada sector y de sus potenciales intereses, asesorados por las áreas específicas de la Dirección de Cultura.
Otro servicio de los CPC se centra en las Salas de Exposiciones, orientadas a cumplir una función didáctico-pedagógica. Acercar el arte es presentar sus mejores exponentes, orientar las visitas y guiarlas para que quienes concurren disfruten cabalmente de óleos, dibujos, esculturas, grabados y fotografías de los mejores artistas de Córdoba.

Política Cultural y Desarrollo Económico

Con los diez nuevos espacios construidos en la década del 90 en la ciudad de Córdoba se re-significó el mapa socio cultural de la ciudad. Cada barrio o grupo de barrios tuvo "su" centro cultural y rápidamente fue considerado el lugar donde se expresaba la identidad del sector y por donde se accedía a propuestas culturales que antes solo se ofrecían en el "centro" de la ciudad.

La gestión de cada espacio, que cuentan con salas para 250 espectadores con equipamiento técnico, bibliotecas, salas de artes plásticas, aulas para cursos y talleres y salones multiusos, se basó en una estrategia de descentralización de recursos humanos (no se contrataron nuevos agentes) y la posibilidad de generación de recursos económicos propios, además del presupuesto asignado.

Los encargados de cada lugar fueron empleados de áreas centrales, preferentemente vecinos del lugar y se los capacitó para la gestión descentralizada.

La inversión del municipio rondó los U$S 1.500.000 para la construcción de cada centro cultural, e inicialmente parecía que era una obra faraónica que generaría una expansión en el gasto público y no se vislumbraba, para el vecino común, su utilidad y rendimiento social.

En la misma época la fabrica automotriz FIAT (toda una referencia industrial en Córdoba) anunció una inversión de U$S 150.000.000 en la ampliación de sus instalaciones para la fabricación de motores. Por supuesto esta noticia fue muy bien recibida por todos, ya que generaba 300 nuevos puestos de trabajo en la ciudad con un sueldo inicial de $ 600. Al acto inaugural asistieron todas las autoridades locales y fuerzas vivas y hasta el Presidente de la Nación.

Volviendo a los centros culturales, fueron consolidándose como una red descentralizada combinando espectáculos programados por la Dirección de Cultura y las producciones de artistas locales con las comisiones de apoyo de cada centro, constituidas a través de asambleas democráticas y que tenían como fin administrar los recursos que se generaban en cada centro (bordereaux) y apoyar y difundir las actividades que se programa-

ban. Además administraba el 10% de las cuotas mensuales de los cursos y talleres que se dictaban siendo el 90% restante para los profesores/as. Como ya se ha mencionado, hasta 1999 se pusieron en marcha más de 800 talleres autogestionados cuyas cuotas no podían superar los $ 20.- por mes y variaba de acuerdo a la característica socioeconómica del lugar otorgándose una beca cada 10 alumnos pagos.
Fue tan grande la demanda que permitió que el ingreso generado para los docentes promediara los $600.- (había algunos que alcanzaron cifras muy superiores y ninguno menos de $300) y los recursos administrados por la comisiones permitieron completar el equipamiento necesario y contratar artistas para la programación propia.
Los avatares económicos de la década del 90 obligaron a FIAT a cesantear a una gran cantidad de empleados y sub.-utilizar gran parte de sus instalaciones.
De esta manera quedó demostrado que la "inversión" asumida por el municipio en la construcción de centros culturales dio sus frutos, medible tanto en números como en la satisfacción de los vecinos que mejoraron sensiblemente su calidad de vida, gracias al "servicio cultural descentralizado". Los CPC (Centro de Participación Comunal) tuvieron un gran impacto en los barrios de influencia, generando nuevas inversiones privadas en su entorno y mejorando la atención y servicios públicos en general.